



مجلة النقد الأدبي

# فصول

صلاح فضل: عز الدين إسماعيل .. صديقا

ديب السلام السنائي: عز الدين إسماعيل كما أخال أنني عرفته

كمال أبو ديب: سامقا كان وسامقا يبقى

عز الدين إسماعيل والشعرية الجديدة

التأصيل والتحديث في النقد العربي الحديث: عز الدين إسماعيل أنموذجا

نص وقرءاتان: دمنة لأطس .. دمنة للفرح

بين المشاركة والإيجرام والمعنى يبحث عن إنسان

العلوم البينية ودورها في الإصلاح التربوي والتجديد الحضاري مقارنة، إدجار موران،

شعرية الجنوسة مقارنة لنص «تعبئة العراق» لبشري السنائي

مسمار جحا: التحدي العربي للتبعية الثقافية



العدد ٧٢ / شتاء ٢٠٠٨

# فصول

مجلة النقد الأدبي  
علمية محكمة



ملف العدد  
عزالدين إسماعيل







رئيس مجلس الإدارة  
ناصر الأنصاري

هيئة المستشارين  
سيزاقاسم  
صلاح فضل  
فريال غزول  
كمال أبو ديب  
محمد برادة

# فصول



رئيس التحرير  
هدى وصفي

نائب رئيس التحرير  
محمد الكردي

مدير التحرير  
ماجد مصطفى

المشرف الفني  
أنس الدايب

السكرتارية  
أمال صالح

جمع وتنضيد  
أمل على

قواعد النشر  
ألا يكون البحث قد سبق نشره.  
يفضل أن يكون البحث مجموعاً  
بالحاسوب IBM أو مرفقاً به  
القرص المدمج.  
على الباحث أن يرفق ببحثه  
نسخة مختصرة عن سيرته  
العلمية ومختصاته وأهله.  
تعتذر المجلة عن عدم نشر  
البحوث التي يزيد عدد  
صفحاتها عن 15 صفحة من  
قطع المجلة أي ما يوازي 6000  
كلمة.  
لا ترد البحوث المرسلة إلى المجلة  
إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم  
تُشر.  
يخضع ترتيب النشر لاعتبارات  
فنية.  
تدفع المجلة مكافأة مقابل  
البحوث المنشورة ويحصل الباحث  
على نسخة من المجلة.

٧ ..... كلمة أولى

٨ ..... افتتاحية

١١ ..... ملخصات وتعليقات

## النص الاستهلالي

٢٠ ..... مسبار جهاد، التحدي العربي للتعبئة الثقافية ..... باربرا هارلو / ت، ليلى أحمد فؤاد

## الدراسات

٢٤ ..... العلوم الدينية ودورها في الإصلاح التربوي والتجديد الحضاري مقارنة "إدجار موران" ..... الزواوي بقورة

## النقد الطبقي

٥٤ ..... شعرية الجنوسة، مقارنة لنص "قصيدة العراق" للشاعرة العراقية بشرى البستاني ..... وفاء عبد الطيف

## ملف العدد: عز الدين إسماعيل

### شهادات

٧٤ ..... عز الدين إسماعيل... صديقاً ..... صلاح فضل

٨٠ ..... الدكتور عز الدين إسماعيل كما أحالني صرفته ..... عبد السلام المسدي

٩٢ ..... سامقاً كان، وسامقاً يمتد ..... كمال أبو ديب

٩٨ ..... عز الدين إسماعيل.. شهادة ..... عبد السلام الشاذلي

١٠٣ ..... عز الدين إسماعيل، المختلق بالحكمة ..... سعيد الوكيل

١٠٨ ..... وقفة تأمل في أعمال عز الدين إسماعيل ..... بشير كحيل

### دراسات

١١١ ..... عز الدين إسماعيل والشعرية الجديدة ..... محمد فتوح أحمد

١٢٢ ..... التأسيس والتحديث في النقد العربي الحديث: عز الدين إسماعيل نموذجاً ..... عبد الله أبو هيف

١٤٢ ..... جدلية الثابت والمتحول في حركة الفعل النقدي عند عز الدين إسماعيل ..... عبد الواسع الحميري

١٦٢ ..... عز الدين إسماعيل وبينية الجدال الفكري العقل ..... عبد الناصر حسن

١٨٢ ..... تجليات الجدلي والجمالي، قراءة في مسرحية محاكمة رجل مجهول ..... طارق شلبي

### ببليوجرافيا

٢٠٢ ..... ببليوجرافيا عز الدين إسماعيل ( 1929 - 2007 ) ..... عبد الناصر حسن

٢١٢ ..... المدرسة العلمية لعز الدين إسماعيل رؤية أستاذ وأبحاث تلاميد ..... طارق شلبي

نص وقراءتان

٢١٤ ..... العنث يبحث عن إنسان قراءة في إبيجرامات عز الدين إسماعيل الشعرية ..... محمد العبد

٢٢٦ ..... المفارقة والإيبرام ..... جميل عبد المجيد

#### أضاح

٢٤٨ ..... بحث الماضي الحي في الكتابات النقدية لأحمد كمال زكي ..... عبد السلام الشاذلي

٢٥١ ..... جائزة نجيب محفوظ الأدبية لعام 2007 ..... سامية محرز

٢٥٤ ..... التعددية الصوتية في قنديل أم هاشم ..... فخرى صالح

٢٦٢ ..... شهرزاد على بحيرة جنيف ..... طلعت رشوان

#### منابع

٢٦٨ ..... دوريات إنجليزية ..... ماهر شفيق فريد

٢٧٦ ..... دوريات فرنسية ..... ديمة الحسيني

٢٨٧ ..... دوريات عربية ..... ماجد مصطفى

٢٩٣ ..... ست رسائل ..... ماهر شفيق فريد

٣٠٢ ..... مناهج دراسة الأدب العربي في مائة عام ..... عرش، خالد أبو الليل

٣٠٧ ..... في الأدب والنقد ..... ماهر شفيق فريد / عرش، عزة شبل محمد

٣١٢ ..... فصول نت ..... محمود الضبع

#### شخصية العدد : نبيلة إبراهيم

٣١٦ ..... نبيلة إبراهيم والنقد العربي المعاصر ..... سامي سليمان أحمد

٣٢٣ ..... نبيلة إبراهيم ودراسة الأدب الشعبي ..... خالد أبو الليل

٣٥٥ ..... كتابات نبيلة إبراهيم ببليوجرافيا وملاحظات ..... سامي سليمان أحمد





يصدر هذا العدد الجديد من مجلة فصول مع الدورة الأربعين لمعرض القاهرة الدولي للكتاب الذي انطلق عام ١٩٦٩ ليشكل نقلة حضارية ولیدشن عصراً جديداً من الازدهار الفكري والثقافي في عالمنا العربي، وليصبح موسماً سنوياً للتواصل والحوار المفتوح حول قضايا الثقافة والفكر. وقد توالى بعده المشاريع الثقافية وليس آخرها مشروع القراءة للجميع وهو تجربة ثقافية غير مسبوقه جعلت من القراءة زاداً يومياً متاحاً للجميع في كل مجالات المعرفة، في العلم، والفن، والدين، والفلسفة، وهي الأعمدة الأربعة لكل بناء حضاري في كل زمان ومكان.

في هذا التوقيت يصدر هذا العدد من فصول وفيه ملف عن الناقد الكبير عز الدين إسماعيل مؤسس هذه المجلة وأول رئيس تحرير لها، وصاحب الدور البارز في الحياة الثقافية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين؛ فقد كان رئيساً لهيئة الكتاب ومعرض القاهرة الدولي للكتاب ١٩٨٢، ١٩٨٥، وأمين عام المجلس الأعلى للثقافة ١٩٨٤، ورئيس أكاديمية الفنون ١٩٨٥، ١٩٨٩. وإلى جانب تأسيسه مجلة فصول، أسس مجلة "إبداع" ١٩٨٣، ومجلة "عالم الكتاب" ١٩٨٤، ومجلة "القاهرة" ١٩٨٥، ومعرض القاهرة الدولي لكتاب الطفل ١٩٨٤، والمعرض الدائم للكتاب ١٩٨٤.

لذلك كان من الطبيعي أن تخصص مجلة فصول ملفاً خاصاً عنه ليس بوصفه مؤسساً لها فقط بل لكونه رائد حركة تجديد النقد العربي وانفتاحه على تيارات الحداثة. وليس من أهداف مجلة فصول تمجيد الأشخاص بل البحث عما تمثله هذه الرموز الثقافية من تيارات ومناهج واتجاهات تعمل على تحديث الثقافة العربية التي هي واحدة من أقدم الثقافات في العالم.

ومجلة فصول - ومنذ صدور عددها الأول قبل ٢٨ عاماً - كانت ومازالت علامة فارقة في حياتنا الثقافية وتجربة خصبة متجددة في تاريخ النقد العربي، حتى أصبح يؤرخ للنقد العربي الحديث بمرحلتين، الأولى ما قبل مجلة فصول، والثانية ما بعد ظهورها. ومازالت مجلة فصول تواصل مهمتها على أكمل وجه، بقيادة الناقد الكبيرة هدى وصفي رئيسة التحرير فتحية لها ول فريق العمل، لما يقدمونه من أجل أن تواصل مجلة فصول دورها البارز في حياتنا الثقافية والنقدية.

ناصر الأنصاري

كلمة  
أول

عندما شرعت في كتابة افتتاحية هذا العدد الذي يتضمن ملفاً خاصاً عن الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل وجدت نفسي من غير تفكير مسبق - أنساق وراء ذكريات ومواقف جمعتني والراحل العزيز، وقررت أن أكتب أيضاً شهادة قصيرة بدلاً من افتتاحية تشير إلى محتويات العدد، وإن كنت أرجو أيضاً في هذا السياق أن أذكر أستاذاً آخر عزيزاً ينتمي إلى كتيبة علماء آداب عين شمس والذي يؤينه في هذا العدد الدكتور عبد السلام الشاذلي، ألا وهو الأستاذ الدكتور أحمد كمال زكي وهو قيمة كبيرة وعلامة منيرة في مسيرة الثقافة العربية.

وقد أثارَت في شهادات صلاح فضل وعبد السلام المسدي وكمال أبو ديب ذكريات عاصرتها وكنت شاهدة على بعضها، وكيف لا وأنا ضمن مجموعة من الناقدات، سيزا قاسم، فريال غزول، أمينة رشيد، بدان الكتابة بالعربية بشكل منتظم في مجلة فصول منذ ظهورها عام ١٩٨٠ وأسهمن بإبداعهن أكثر من مرة في هذه المجلة التي كان لها الفضل على كل من كتب فيها؛ ذلك أنها حسب ما قرأه لي أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل في إحدى اللقاءات أثناء العمل في المجلة. وكان يقرأ رسالة أتته من الكويت. أن الوسط النقدي يتكلم عن "قنبلة" انفجرت عقب ظهور مجلة فصول وهزت أركان هذا المجال الذي توأم أفق انتظاره مع ظهور المجلة. وكنا نشعر أن هناك مهمة مقدسة لا بد من إنجازها، وكان تشجيع عز الدين إسماعيل لنا يفوق الوصف. وهما يخصني، فأذكر أنني أحياناً كنت أقدم للمجلة أكثر من مساهمة، فأحياناً كان العدد الواحد يحتوي على "تجربة نقدية" و"دوريات" و"ترجمة". وقد قرأت مؤخراً كتاب ماهر شفيق فريد - تساعية نقدية\* - الذي صدر منذ أسابيع وفيه يتساءل عن ترجم جي بورييلي "اجتماعية الأدب" وكنت أنا المترجمة وكنت بسبب المساهمات المتعددة أغفل وضع اسمي على الترجمات كما أنني كنت ألقى من أستاذي أنور لوقا الكثير من المراجعات بالفرنسية لرسائل ماجستير ودكتوراه عرضها بالعربية وضمها إلى المجلة. وتحضرني هنا الرسالة المتميزة من شعر صلاح عبد الصبور، وكانت من ألغ الرسائل التي نوقشت في جامعة إكس أن بروفانس وضممتها صفحات مجلة فصول.

وعندما ترأس عز الدين إسماعيل أكاديمية الفنون، حيث كنت أقوم بالتدريس في معهد النقد الفني والفنون المسرحية، أخذ في حقن الأكاديمية بعشائير فكرية متعددة، وقد أسس مجلة "الفنون" (مطبوعات الأكاديمية) واحتوى العدد الأول على ندوة تناقش مفهوم "التجريب" بوصفه مفهوماً قادراً على تحرير الحياة الراكدة وفتح نوافذ متعددة على الإبداعات العالمية، وهو في كل ما يفعل يخلل شاخصاً إلى الجذرات الخفية في التراث لكي يربطها بالإبداع المعاصر أياً كان

مصدره، وأذكر أنه شجعني كثيراً على دعوة العديد من الأساتذة الفرنسيين لكي يلتقوا بطلبة الأكاديمية، منهم على سبيل المثال جورج مونان حيث أثارت محاضراته عن "البنوية" الكثير من الجدل وحيث كانت موضع رفض من كثيرين، بل كانت هناك حملة على البنيوية تزعمتها إحدى الزميلات فكان دائماً ما يقول: "إن الإنسان عدو ما يجهل". وكان رحب الصدر جداً وكان يعلم ما بالنفوس ولكنه كان قادراً على التجاوز، وله أيضاً مقولة لا أنساها، "أنا مش غني ولكن مستغني".

وقد أشار عبد السلام المسدي إلى لقاء مدريد بمناسبة مرور عشر سنوات على وفاة طه حسين (١٩٨٢) والذي نظم له صلاح فضل عندما كان مستشاراً ثقافياً ومديراً للمعهد المصري للدراسات الإسلامية في إسبانيا وجمع فيه رئيس المجمع اللغوي حينئذ إبراهيم مذكور ويحيى حقي رحمهما الله وجابر عصفور وشارل فيال وأنور لوقا وكمال أبو ديب ومحمد برادة وآخرين، لا تسعفني الذاكرة الآن بجميع الأسماء، وكان لقاءً ثقافياً رفيع المستوى وأعجب عز الدين إسماعيل بمدخلتي عن "طه حسين وأسطورة أديب" حيث كان شديد الاهتمام بهذا المجال وأنجز فيه دراسته القيمة "التفسير النفسي للأدب".

وإذا كان لي أن أنهي شهادتي، فإنني أود أيضاً ذكر لحظة حزن في حياة عز الدين إسماعيل، كنت في باريس وقابلته صدفة هو وزوجته الصديقة الدكتورة نبيلة إبراهيم وجلسنا معا على مقهى، وما هي إلا لحظات حتى جاءنا من أخبرنا بوفاة صلاح عبد الصبور، ولم أشهد تعبيراً عن الألم مثل ما شاهدته ذلك اليوم على وجه عز الدين إسماعيل، فقد كانت الصدمة قوية وكانت تربطه بصلاح عبد الصبور علاقة حميمة، تلك العلاقة التي شهدت مخاض ولادة مجلة فصول والتي أعطت للثقافة العربية أينع ثمارها.

ختاماً رأينا أن نجعل من الزوجة العزيزة والعائلة الكبيرة نبيلة إبراهيم شريكة الدرب شخصية العدد لكي نهدى لها بمناسبة رحيل رفيق العمر هذا الملف الخاص.

والمجلة ماثلة للطبع جاءنا نعي أستاذنا الدكتور مصطفى ناصف، الناقد والعالم الجليل الذي ينتمي، كزميليه عز الدين إسماعيل وأحمد كمال زكي، إلى هذه الكتابة من علماء آداب عين شمس، وقبل ذلك التلمذة على يد الرائد الكبير أمين الخولي. وطالما أمدُّ الراحل الكبير مجلة فصول بدراساته التنظيرية في إطار مشروعه النقدي المهم. وكنا قد احتفينا به في العدد ٦٢ من هذه المجلة والذي خصصناه للنقد الثقافي. فهاؤنا لأسرته وتلاميذه وكل محبيه.

من ملفاتها القادمة

---

١- الدراما الجديدة وما بعدها

٢- الترجمة والتأقاف

---



## الملاحظات و التعريفات

### التعريفات

باريرا هارلو / جميل عبد المجيد / الزواوي  
بغورة / طارق شلبي / عبد الله أبو هيف /  
عبد الناصر حسن / عبد الواسع الحميري /  
ليلى أحمد فؤاد / محمد العبد / محمد فتوح  
أحمد / وفاء عبد اللطيف

### الملاحظات

مسمار جحا: التحدي العربي للتبعية  
الثقافية / العلوم البينية ودورها في الإصلاح  
التربوي والتجديد الحضاري مقارنة "إدجار  
موران" / شعرية الجنوسة: مقارنة لنص  
"قصيدة العراق" للشاعرة العراقية بشرى  
البستاني / عز الدين إسماعيل والشعرية  
الجديدة / التأصيل والتحديث في النقد  
العربي الحديث: عز الدين إسماعيل  
أنموذجاً / جدلية الثابت والمتحول في حركة  
الفعل النقدي عند عز الدين إسماعيل / عز  
الدين إسماعيل وبنية الجدال الفكري الخلاق  
/ تعليقات الجدلي والجمالي: قراءة في  
مسرحية محاكمة رجل مجهول / المعنى يبحث  
عن إنسان قراءة في إبيجرامات عز الدين  
إسماعيل الشعرية / المفارقة والإييجرام.



## • النص الاستهلاكي:

مسار جحا: التحدي العربي للتعمية الثقافية

باربرا هارلو / ت: ليلي أحمد فؤاد

تستقي الكاتبة باربرا هارلو من شخصية جحا، وبخاصة حكاية مسار جحا الشهيرة، كناية عن التعمية الثقافية والاقتصادية والسياسية العربية للغرب، ودراسة لدور روح الدعاية الشعبية في النقد السياسي في أرجاء العالم العربي. وتتتبع باربرا هارلو جذور الجدل النقدي العربي في التراث العربي وتطورها في أشكال المواجهة العديدة مع الإمبريالية الغربية والاستعمار الأوروبي في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، في ضوء ثنائيات جدلية متعددة. وتخلص الكاتبة إلى أن كثرة مسامير جحا التي تم دقها في الينابيع الاقتصادية والسياسية والثقافية في الشرق الأوسط العربي إنما تتطلب تحدياً لهذه التعمية الاقتصادية والثقافية، وأهم أشكال هذا التحدي تقع في إعادة بناء أشكال السرد التاريخية.

## • الدراسات:

العلوم البيئية ونورها في الإصلاح التربوي والتجديد الحضاري مقارنة "إدجار موران" الزواوي بغورة

غاية هذا البحث تحليل دور العلوم البيئية والمتعددة والعابرة في الإصلاح التربوي والتجديد الحضاري، وذلك من خلال مناقشة وجهة نظر أحد مؤسسي ومنظري هذا التوجه المنهجي الجديد في الدراسات الاجتماعية والإنسانية، ألا وهو عالم الاجتماع والفيلسوف الفرنسي "إدجار موران" المولود سنة ١٩٢١، الذي خص هذا المجال بالعديد من الدراسات. وسوف نحلل هذا الموضوع وفقاً للمحاور التالية:

أولاً: دور إدجار موران في تجديد العلوم البيئية والمتعددة والعابرة.

ثانياً: مسألة الإصلاح التربوي والفكري.

ثالثاً: تطبيقات نموذجية تقدم فيها نموذج الهوية الإنسانية وسياسة الحضارة الجديدة.

## • النقد التطبيقي:

شعرية الجنوسة: مقارنة لنص "قصيدة العراق" للشاعرة العراقية بشرى البستاني

وفاء عبد اللطيف

على الرغم من أن الشعر الوجداني نوع أدبي يقدم متكلماً واحداً أو شخصية واحدة تكون مصدراً أوحد للرسالة التي تود القصيدة إيصالها، فإن "قصيدة العراق" تمزج السرد بالوجداني لتقدم إبداعاً ليانوارياً كياناً متواشجاً: المرأة/الشعر، المرأة/الوطن، الشعر/العراق، الجسد الأنثوي/القصيدة. والشاعرة بشرى البستاني تمد جسراً للقارئ

تساجله وتناوشه ، وتحجب المسكوت عنه مرة وتظهره أخرى في كلمات حبلى وأوصاف بعيدة عن التموه لتجسيد الحالة التصويرية التي (تُمتدج) الماضي المجيد والحاضر القائم والمستقبل الواعد الأكيد. وهي إذ تمنع في استثارة القارئ واستفزازه فإنها تجهد في خلق ذلك النسق التعبيري الكامن خلف الثقافة العربية المخترطة في جنوسة الشاعرة ودلالاتها الشعرية.

• الملف:

عز الدين إسماعيل والشعرية الجديدة

محمد فتوح أحمد

تتحقق الشعرية الجديدة حين يفقد النص الشعري برمته وحدة بذائية كاملة ومستقلة، وحين تصبح الرؤيا الجمالية أكثر كثافة، وإنتاج الدلالة أكثر ثراء وتعقيدا، والمكوّنات اللفظية أقل عددا، وإن كانت أشد صقلا وأمعن في الدقة والانتقاء، وهو ما بشرّ به المبدع الراحل الدكتور عز الدين إسماعيل في إصداره الشعري الأول "دمعة للأسى... دمعة للفرح" ٢٠٠٠م. واستمر حقيقاً به في الإصدار الثاني والأخير "هوامش في القلب" ٢٠٠٧م، ومن أبرز ملامح هذه الشعرية الجديدة الميل الغالب لاستبطان التجربة الشعرية باصطياد اللحظة النفسية وتعميقها واستتار أفوارها حتى آخر قرار لها، ومن أبرز ملامحها كذلك محاولة إشباع النص والراء دلالاته الفكرية وتخصيب إحياءاته، الأمر الذي ربما أفضى إلى المباشرة في طرح المحصول الدلالي دون أردية جمالية مناسبة. ومن ملامحها كذلك اللواز بلعبة الأقنعة بكل ما فيها من مراوغة ورمزية، مع العناية بانتقاء المتن الكلامي للنص بهدف تأكيد الملامح الفارقة بين الشعري وغير الشعري، ولتنس الهدف يعظم دور القافية في النص الشعري عتسى تعوّض اهتزاز الفيود المفروضة على البنية الإيقاعية. وجميع هذه الملامح تجلو العلاقة الجدلية التي تواشجت بها عناصر الحداثة في شعر عز الدين إسماعيل، كما تؤكد الطبيعة العضوية التي تتحلّى بها عطاءات المبدع الراحل.

التأصيل والتحديث في النقد العربي الحديث: عز الدين إسماعيل أنموذجاً

عبد الله أبو هيف

عالج البحث دراسة التأصيل والتحديث في نقد عز الدين إسماعيل بوصفه من أبرز النقاد العرب الحديثين في التأصيل النقدي القائم على الأصول اللغوية والأدبية والعلمية والثقافية الناعمة لعناصر التمثيل الثقافي، وفي تجليات هذه الأصول مع سمات الحداثة النقدية ومعطياتها العصرية الراعنة، إذ تركّز التأصيل النقدي على استحضار التراث النقدي وتمثلاته الأصيلة مع منظورات التحديث ومعاييرها ومنهجياته. واستخلص البحث تجليات إبداع عز الدين إسماعيل في النقد الأدبي تأصيلاً وتحديثاً من جوانب الترجمة والتعريب إلى وعي الوروثات وتطوراتها في ضبط المنهجيات والمصطلحيات اللغوية والنقدية، والعناية بالأصول التراثية النقدية.

## جدلية الثابت والمتحول في حركة الفعل النقدي عند عز الدين إسماعيل عبد الواسع الحميري

نطلق في هذه الدراسة - التي نستهدف خلالها الكشف عن ملامح التجربة النقدية عند ناقدنا الراحل الدكتور عز الدين إسماعيل - من فرضية رئيسة مفادها: أن الفعل النقدي الذي مارسه خلال ما يربو على أربعة عقود - عبارة عن فعل فاعل في نفسه فعله فيما هو فعل فيه، وفيما هو فعل به، وفيما هو فعل له أو لأجله، وأنه بسبب ذلك، أو نتيجة عنه - ينطوي على عناصر، ثابتة، وأخرى متغيرة، وأن العلاقة بين ما هو ثابت وما هو متغير بقيت في الأغلب الأعم محكومة بمنطق التفاعل والجدل، وليس بأي منطق آخر. فهل الأمر كذلك حقاً؟ وإذا كان الأمر كذلك، فكيف تجلّى لنا ذلك الأمر؟ أو بالأحرى كيف تكشفنا لنا تلك الحقيقة خلال قراءتنا للنجز النقدي لناقدنا الراحل؟ هذه الأسئلة وسواها هي ما تحاول هذه الدراسة الإجابة عنه.

## عز الدين إسماعيل وبنية الجدل الفكري الخلاق

عبد الناصر حسن

إذا سلمنا بأن الجدل هو طريقة الفكر الذي يوجه حركته إلى جهات متعارضة تؤثر فيه تأثيراً متقابلاً يقضي في النهاية إلى تقدمه، وأنه أي الجدل موقف الفكر الذي يقرر أن حكمه على الأشياء لا يمكن أن يكون نهائياً، وأنه أيضاً هو اتصاف الفكر بالحركة، وميل إلى مجاوزة ذاته، على أن تكون طريقته في كل شيء إرجاعه إلى المحل الذي يشغله في تيار الوجود المتحرك، فإن هذه المعاني الإيجابية للجدل تجسد ما تقصد إليه حين نصف النشاط العقلي لعز الدين إسماعيل بأنه بنية من الجدل الفكري الخلاق الذي عرفناه في كتاباته العلمية النقدية.

إنها مغامرة التفكير في التفكير التي نطرح من خلالها فرضيتنا المتمثلة في أن شبكة علاقات هذه البنية الجدلية الخلاقة في كتابات عز الدين إسماعيل تقوم على أساس الانسجام والتوافق، والاتصاف الحادث بين مجموعة عناصر من البنى الجزئية التي تتجلى متداخلة أحياناً ومتوازنة أو متقاطعة أحياناً أخرى لتصنع فضاء هذه البنية الكلية لهذا الجدل الفكري الخلاق. ومن هذه العناصر: الحيدة العلمية - التفكير الشمولي التأملي - دينامية التحول - التنظيم الذاتي.

## تجليات الجدلي والجمالي: قراءة في مسرحية محاكمة رجل مجهول

طارق شلبي

يلاحظ القارئ لمسرحية محاكمة رجل مجهول أن كاتبها قد بث فيها ثنائيات كثيرة وأقام بين أطراف هذه الثنائيات من المفارقة ما يؤول إلى جدل خصيب، تشرع فيه هذه الأطراف في التضام والتعارض. وأطراف هذه الثنائيات لا تتهدى أمام القارئ ليقارن بينها، بل يستشعر أن عليه واجباً أن يُرَهِف رصده لأمارات التفاعل الجدلي القائم بينها. والفارق بين المقارنة والتفاعل هنا هو مآل الدلالة التي يستخلصها المتلقي، فالمقارنة تبقى على الفارق الدلالية بين الطرفين كما هي. فيكون للدال خارج النص من الدلالة ما له منها داخله.

وتتجه هذه الدراسة صوب هذه الثنائيات المتجادل طرفاها راصدة مجلي جدلها، في نطاق السياق الجزئي تارة أو في آفاق الدلالة الكلية الكبرى للنص في مجموعه. كما تعنى الدراسة برصد مواز تكشف فيه عن الدور الذي نهضت به هذه الثنائيات المتجادلة في تشكيل النص ودلالته وإحداث التأثير الجمالي على المتلقي.

## • نص وقرأتان:

### المفارقة والإييجرام

جميل عبد المجيد

سعت الدراسة إلى تحرير مفهوم كل من المفارقة والإييجرام والعلاقة بينهما، والوقوف على التجريبتين الرائدتين في الإييجرام العربي: (جنة الشوك) لطف حسين و (دمعة للأسى.. دمعة للفرح) لعز الدين إسماعيل، لمعرفة حظ هاتين التجريبتين من المفارقة. وفي وقوف الدراسة على هاتين التجريبتين، اتضح النضج الفني الذي يميز تجربة عز الدين إسماعيل عن تجربة طه حسين، وأبرز ذلك أن إييجراما عز الدين إسماعيل تلمس ولا تخدش، تلمح ولا تصرح، من ثم تفتح باباً للتفسير والتأويل. ومرد ذلك التخلي عن الغاية التعليمية الإصلاحية التي حكمت تجربة طه حسين، واتخاذ إييجراما عز الدين إسماعيل الشكل الشعري. إن كثيراً من مفارقات طه حسين لا تصنعها الإييجراما، وإنما تخبر بها حيث هي قائمة في الواقع، ويكون دور الإييجراما - حينئذٍ - في اختيار الصيغة اللغوية التي تظهر هذه المفارقة وتبلورها، وفي تحليل المفارقة تحليلًا لطيفًا طريفاً أحياناً، ومشاعفتها حيناً. كما أن مفارقات طه حسين غلبت عليها المفارقة اللفظية أو اليلابية والغاية الهجائية والتهكمية. أما مفارقات عز الدين إسماعيل، فإن الإييجراما تصنعها صنعا أو تخلقها خلقاً عبر آليات منها: اللعب على عنصر الزمان وعنصر المكان أحياناً، ولعبة التغافل أو التنازع حيناً. وكثيراً ما تعددت المفارقة وانبنى بعضها على بعض داخل الإييجراما الواحدة، فهي تجرى في جميع أوصالها. كما أنه كثيراً ما عبرت المفارقة عن رؤية رومانسية للحياة والعالم. تعتقد الدراسة أن ديوان (دمعة للأسى.. دمعة للفرح) أحسن تمثيل توصيف كوليردج لفن الإييجرام: (جسده الإيجاز، والمفارقة روحه) من ثم فالديوان يجسد العلاقة الوثقى بين المفارقة والإييجرام.

### المعنى يبحث عن إنسان قراءة في إييجرامات عز الدين إسماعيل الشعرية

محمد العبد

هذه قراءة أولية في نصوص ديوان عز الدين إسماعيل "دمعة للأسى.. دمعة للفرح"، من حيث ما يعكس الفن الإييجرامي من خصوصية البناء والدلالة في الشعرية العربية المعاصرة. عنيت القراءة باستجلاء الإييجرامات الشعرية في ذلك الديوان من حيث علاقة النصوص الموازية بنصها الأصلي، ومن حيث كون الإييجراما شعر المعنى، ومن حيث هي علاقة حوارية بين الذات وذاتها في رحلة اكتشاف الذات والعالم.

## باربرا هارلو (أمريكية)

أستاذة بقسم الأدب المقارن، جامعة تكساس في أوستن بالولايات المتحدة الأمريكية.

## جميل عبد المجيد (مصري)

أستاذ النقد الأدبي الحديث بكلية الآداب، جامعة حلوان. حاصل على جائزة الدولة التشجيعية في الآداب فرع النقد الأدبي لعام ٢٠٠١، وجائزة جامعة أبو ظبي للبحث العلمي ٢٠٠٦. ومن مؤلفاته: مقدمة في شعرية الإعلان ٢٠٠١، البلاغة والاتصال ٢٠٠٠، بلاغة النص ١٩٩٩، الهدى بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ١٩٩٨. له أبحاث منشورة في دوريات علمية محكمة ووقائع أعمال مؤتمرات. ومن أحدث هذه الأبحاث (نحو تحليل خطاب الأغنية - دراسة في أغنية الأطلال). شارك في مؤتمرات دولية في مصر والأردن والمغرب والكويت.

## الزواوي بغورة (جزائري)

أستاذ مساعد بقسم الفلسفة، كلية الآداب جامعة الكويت. من أعماله المنشورة: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠. ميشيل فوكو في الفكر العربي المعاصر، بيروت ٢٠٠١. المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، الجزائر ٢٠٠١. الخطاب الفكري في الجزائر بين النقد والتأسيس، الجزائر ٢٠٠٣. خلاصة القرن، تأليف كارل بوبر، ترجمة الزواوي بغورة ولخضر مذبوح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢. يجب الدفاع عن المجتمع، تأليف ميشيل فوكو، ترجمة الزواوي بغورة، بيروت ٢٠٠٣. وله مقالات منشورة في عدد من المجلات بالعربية والفرنسية.

## طارق شلبي (مصري)

أستاذ النقد الأدبي والبلاغة المساعد بكلية الآداب جامعة عين شمس، ماجستير ١٩٩٤ في: شعر عبيد بن الأبرص دراسة أسلوبية، ودكتوراه ١٩٩٧ في: الاستفهام في القرآن الكريم دراسة أسلوبية. من مؤلفاته المطبوعة: "تروب النص - دراسات في الشعر الأندلسي"، "دراسات في لغة النص". نال جائزة الأدب من مجمع اللغة العربية ٢٠٠٧ عن بحثه "لغة السرد عند نجيب محفوظ". شارك في مؤتمرات معنية بالنقد الأدبي في بعض الجامعات المصرية.

## عبد الله أبو هيف (سوري)

أستاذ النقد الأدبي الحديث في جامعة تشرين (اللاذقية). دكتوراه في العلوم اللغوية والأدبية من معهد الاستشراف بموسكو ١٩٩٢. ودكتوراه في النقد الأدبي الحديث من جامعة

دمشق ١٩٩٩. نشر عشرات الأبحاث والمقالات والدراسات في الدوريات العربية، كما شارك في العديد من المؤتمرات والتدورات العلمية في سوريا والوطن العربي. له أعمال إبداعية في القصة، منها: موتى الأحياء، دمشق ١٩٧٦. ذلك النداء الطويل الطويل: قصص فرائية، دمشق ١٩٨٤. وله مؤلفات عديدة في النقد والدراسات الأدبية والفكرية، منها: التأسيس - مقالات في المسرح السوري، دمشق ١٩٧٩. أدب الأطفال نظرياً وتطبيقياً، دمشق ١٩٨٣. المسرح العربي المعاصر: قضايا ورؤى وتجارب، دمشق ٢٠٠٢. قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٤. نجيب محفوظ بعيون سورية، دمشق ٢٠٠٧.

#### عبد الناصر حسن (مصري)

أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة عين شمس. سكرتير الجمعية المصرية للنقد الأدبي. له دراسات في الشعر والنقد الأدبي الحديث، منها: الحب رموزه ودلالاته عند رواد شعر التفعيلة. نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي. سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي. نظرية التلقي بين يالوس وإيذر.

#### عبد الواسع الحميري (يمني)

أستاذ الأدب والنقد بجامعة صنعاء. رئيس منتدى الناقد العربي (صنعاء). أستاذ مشارك للأدب والنقد في جامعة صنعاء، له العديد من الكتب والأبحاث منها: الذات الشاعرة في شعر الحداد العربية، شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، الخطاب والنص: المفهوم - العلاقة - السلطة.

#### ليلى أحمد فؤاد (مصرية)

مدرس بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها، كلية الآداب جامعة الإسكندرية، وتعمل مترجمة حرة. لها العديد من الترجمات والمقالات والبحوث المنشورة.

#### محمد العبد (مصري)

أستاذ العلوم اللغوية ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الألسن، جامعة عين شمس. له عدد من المؤلفات التي تهتم بالظاهرة اللغوية إبداعاً وبنية، منها: "إبداع الدلالة"، و"اللغة والإبداع الأدبي"، و"المفارقة القرآنية"، و"اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة"، و"العبارة والإشارة"، و"الكفاءة اللغوية والكفاءة الاتصالية"، و"الحديث اللغوي: مفهومه وأنواعه"، و"النص والخطاب والاتصال". كما نشر العديد من الدراسات والمقالات بالمجالات الثقافية، والمتخصصة.

#### محمد فتوح أحمد (مصري)

وكيل كلية دار العلوم الأسبق ورئيس قسم الدراسات الأدبية (سابقاً) وأستاذ الأدب الحديث بها. عضو مجمع اللغة العربية، وعضو الجمعية المصرية للنقد الأدبي، والجمعية العربية للدراسات الأدبية. له عدد من المؤلفات والمقالات والبحوث المنشورة.

المصرية للأدب المقارن، وعضو لجنة الشعر في المجلس الأعلى للثقافة. لبحوثه عناية بالشعريات خاصة، ومن مؤلفاته: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر. الحداثة الشعرية: الأصول والتجليات. واقع القصيدة العربية. تحليل النص الشعري: بنية القصيدة. جدليات النص الأدبي. جماليات الخطاب القصصي. الشعر الأموي. النثر الكتابي. وكثير من المؤلفات والبحوث.

#### وفاء عبد اللطيف (عراقية)

أستاذ مساعد في قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب، جامعة الموصل. لها أكثر من عشرة بحوث منشورة في مجلات محكمة في العراق. شاركت في العديد من المؤتمرات الدولية، وترجمت إلى الإنجليزية العديد من القصائد العربية عن الحروب على العراق والاحتلال نُشرت في مجلات أجنبية.





## مسمار جحا: التحدي العربي للتبعية الثقافية

باربرا هارلو / ت: ليلى أحمد فؤاد



# مسمار جحا:

التحدى العربي

للتبعية الثقافية (\*)



باربرا هارلو / د. لطفي أحمد قواد

تعتبر شخصية جحا ذائعة الصوت عن خفة الدم وروح الفكاهة الشعبية في كافة أنحاء العالم العربي، وقد أثير جحا - الذي يُعرف في الغرب باسم "سي جحا" و باسم "جُحا" في كل من فلسطين وسوريا - النكات والحكايات المروية في مصر، حيث انتشر كثيراً في مواكب خلّافية أقوى منه وذلك بفضل ذكائه ودهائه. وقد انتشرت حكاية "مسمار جحا" انتشاراً واسعاً، فتروي الحكاية أن جحا قد عرض منزله للبيع مقروناً بشرط واحد: أن يحتفظ بمسمار واحد من مسامير المنزل، ولم يعترض الشاري على هذا الشرط حين وضعه، لكنه فوجئ بعد ذلك بمجيء جحا للاطمئنان على أحوال مسماره. وأياً كانت تحفظاته، فإن المالك الجديد وافق على أن يسمح لجحا برؤية مسماره. وبعد اطمئنانه، يرحل جحا ليعود بعد عدة أسابيع أثناء هبوب عاصفة شديدة، حاملاً غطائه وطالباً أن يبقى الليلة بجوار مسماره لحمايته من أية أخطار جوية. وروياً عاد جحا إلى منزله، مقيماً فيه بحفنة الوصي على المسمار.

وقد تناول الكاتب الصحفي المصري فكري أبابطة حكاية "مسمار جحا" في مقالة افتتاحية في الخمسينيات لوصف رد النسل المصري على العرض البريطاني بالجملاء عن مصر شريطة إبقاء قاعدتهم في منطقة قناة السويس<sup>(١)</sup>. وبالتدريج أصبح "مسمار جحا" يمثل في الخيال الغربي السياسي الشعبي أي محاولة من جانب القوى الغربية المسيطرة للحفاظ على وجودها النشط في الشرق الأوسط العربي، مستقراً كان أو ظاهراً.

وتقوم روح الدعاية الشعبية بدور النقد السياسي في كافة أرجاء الوطن العربي، وتتردد أصداء "مسمار جحا" نقداً سياسياً من المغرب العربي إلى المملكة العربية السعودية، وفي فلسطين كما في مصر. ومع ظروف الاستقلال المختلفة والتطورات المحلية لما بعد الاستقلال، فإن القوى الغربية، والولايات المتحدة على وجه الخصوص، لا تكف عن فرض سيطرتها

العسكرية والاقتصادية والسياسية والثقافية على العالم العربي المعاصر - مثل جحا، فهي تُبقى الكثير من المسامير في البيت العربي.

وإذا كان تعبير "مسار جحا" واسع الانتشار في الشرق الأوسط بوصفه مثلاً أو نكتة، فإنه من جهة أخرى يعاد صياغته على مستويات متعددة، وفي مفردات متخصصة متفرقة للثقلين وكتاب ومنظرين سياسيين عرب. قضية التبعية الاقتصادية وما يستتبعها من التبعية الثقافية لها حضور حيوي في تحديد الأبعاد الأيديولوجية للجدال والمناقشة، والأشكال السردية، والمنظومات المحورية للندوات والمجلات والروايات والقصص. فإن هذا الجدل الذي يناقش بإصرار التطفل السايدي للعسكرية الغربية والتكنولوجيا والممارسات التسويقية، إنما يمثل أيضاً التغير المعقد للمواقف السياسية والنظرية في داخل العالم العربي. ومع اعترافهم هنا بأهمية النظريات القائلة بالتبعية والنظم العالية، فإن (النقاد العرب وغيرهم من منتقدي الأساليب التكتيكية للإمبريالية الغربية يطالبون كذلك بالاعتراف بدينامية الساحة السياسية العربية طبقاً لشروطها الخاصة، فهذه الدينامية والتناقضات الداخلية هي التي تقيم أود التاريخية historicity والفاعلية النشطة active agency للدول "الناهية".

وتعود جذور الجدل النقدي العربي إلى التراث العربي والإسلام، مثلما تعود إلى المواجهة مع الإمبريالية الغربية والاستعمار الأوربي في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. والعودة إلى التراث - سواء لإحيائه أو لتحديه - يظل حاسماً اليوم، فكما تعرضت فلسفة الوحدة العربية أو القومية العربية، التي سعت في الخمسينيات والستينيات من هذا القرن إلى توحيد العالم العربي ما بعد الكولونيالي تحت زعامة جمال عبد الناصر، أول رئيس لمصر طافي الشعبية، تعرضت تلك القومية خلال العقدين الأخيرين للتفكك الخطير نتيجة مجموعة من الضغوط الخارجية والنزعات والاتجاهات الداخلية المتباينة. فعلى سبيل المثال، انتعشت الوطنية المصرية بعض الشيء، في أعقاب عقد السلام المنفرد بين أنور السادات وإسرائيل بعد رحلته إلى القدس عام ١٩٧٧. وبعد مرور عامين، أي عام ١٩٧٩، قدم نجاح ثورة آية الله الخميني في إيران حافزاً مهما لحركات إسلامية أخرى مختلفة في المنطقة، والتي شكلت جاذبيتها واسعة النطاق خطراً داهماً للكثير من النظم الحاكمة القائمة. وقد علق الفكر المغربي محمد عابد الجابري على هذا التوتر بين العروبة والإسلام، وبين الدين والقومية كقوى موحدة في العالم العربي في مقاله الافتتاحي الذي ظهر في جريدة "اليوم السابع" الأسبوعية<sup>(١)</sup> والتي تصدر في باريس تحت عنوان "نظريات ونظريات مضادة". وقد ختم الجابري مقاله مقترحاً أن "قضايا من هذا النوع عادة ما تكون تجليات من الحركة والتغيير يحكمها منطق التطور ومنطق الجدل، حيث تنتهي المواجهة والتصال بين الأطراف، ويؤدي النفي إلى نفي النفي ... أو هي قضايا مقتعلة يرجع زيفها إلى أن المتحدثين بها لا يتكلمون "لغة" واحدة، ولا يفهمون المصطلحات بالطريقة ذاتها؛ فهم يتحدثون من مواقع مختلفة تحكمها سلطات وقوى ومعارف وأيديولوجيات متباينة". ويرى الجابري أن "ما نحتاج إليه ليس تثبيثاً لموقف قائم، وإنما إعادة تحليل لكافة المواقف من خلال التحقيق في تفسيراتها الإبيستمولوجية وأصولها التاريخية، وذلك ليستمر الحوار".

ويشكل الجدل المستمر ، بل المستديم ، حول "الأصالة" و"الحداثة" تنويعاً حول الصراع بين العروبة والإسلام بوصفها فلسفات تتنافس على تمثيل اختيارات الماضي والحاضر والمستقبل للشرق الأوسط العربي. فيصر أنصار "الأصالة" أنه لا سبيل لاستعادة تكامل الشخصية العربية والمجتمع العربي سوى العودة إلى القيم والأعراف الأصيلة للأصلاف، بينما يؤمن أنصار الحداثة أن على العالم العربي أن يتأقلم مع، بل يتبنى، متطلبات الحاضر التي تعرب عنها عادة قوى الغرب، إذا كان على العرب التحول إلى المستقبل. وتستمد التعريفات التي يتناولها هذا الجدل بدورها من خلال شخصية وظروف محددة للحيط التاريخي المباشر. ففي لبنان على سبيل المثال، قد يكون الماضي المرغوب فيه فينبغي بالنسبة إلى المسيحيين اللبنانيين، الذين يفضلون تعيين هويتهم أوريبيين أكثر منهم عرباً، أما بالنسبة إلى كل من مسلمي الشيعة أو السنة في لبنان، فالمرجعية إسلامية. فإن تحديد ما إذا كان عليّ أو محمد (ص) هو المعترف به نبيّاً في الماضي فإنه جزء من الصراع اللبناني الطاحن. كما أن الثقافة الفرعونية أو القبطية أو الإسلامية هي التي تُقدّم، وذلك اعتماداً على الظروف والمطالبين، بوصفها مكونات للهوية الوطنية المصرية. ولهذه الشروب من الجدل أصداء تعبر الحدود القومية في تحديد علاقة العالم العربي الأكبر - وإن كانت علاقة هشة، بل متحيزة - بنظم حاكمة غربية مهيمنة.

وكما الانقسام بين العروبة والإسلام، فقد تعرضت الثنائية الخلافية بين الأصالة والحداثة لتحديات حرجة. فقد شجب الكاتب الفلسطيني فيصل دراج في مقالة مؤخرًا بعنوان "الثقافة القومية والثقافة التابعة: ملاحظات أولية"<sup>(١١)</sup>، الاستخدام الشائع بين بعض المفكرين والتربويين العرب للتمييز التقليدي بين "الأصالة" و"الحداثة" بأنه استخدام يحدد الخيارات المتاحة للنقاد والمنظرين الثقافيين العرب، مثلهم في ذلك مثل غيرهم من نظرائهم في مناطق العالم الثالث. ويقول دراج في مقاله الذي ظهر عام ١٩٨٥ في مجلة "المواجهة" المصرية أن هذا التمييز ذاته شريك للتبعية الثقافية، كما أن نشره يؤكد بالضرورة هذه التبعية. وتشكل بدائل الأصالة/الحداثة التي وجدت لها متنفساً في الأعمال النقدية لبعض المصلحين العرب الأوائل من أمثال الأفغاني ومحمد عبده في العقد الأول من هذا القرن عندما كان نفوذ الإمبريالية الغربية يعمل على تغيير ما أسماه المستشرق البريطاني إ. و. لين E.W. Lane مسبقاً عام ١٨٣٦ بـ "أخلاق وعادات المصزيين المعاصرين"<sup>(١٢)</sup> - تشكل في تطبيقاتها المعاصر جزءاً من النفوذ العربي السائد وسرده التاريخي الضمني. وكما يوضح الناقد النيجيري رونالد شارلز بينج Ronald Charles Bengo في دراسته المعنونة بـ "الأزمة الثقافية والمكتبات في العالم الثالث" قائلاً: "إن مفهوم 'الحداثة' ارتبط بنظرية 'مراحل التطور' الخطية للأحداث، والذي أنتجته صناعة المعرفة في الولايات المتحدة". ويشيف بينج أن مفهوم "الحداثة" له سوابقه "في الأنثروبولوجيا الاجتماعية في القرن التاسع عشر، عندما جرت العادة على التمييز بين الاتجاهات الأصولية والحداثية. وتصنف النظرة الأصولية بأنها ما قبل علمية أو ما قبل منطقية، كما اعتُيد أن هذا النوع من التفكير غير خطي من حيث إنه خال من السببية، كما كان التأكيد على الاتجاهات للوقت"<sup>(١٣)</sup>. وبصفتها مفهوماً، فإن "الحداثة" لم تسمح فقط للسياسيين ورجال الأعمال ورجال الدولة، ولكن للمثقفين أيضاً

بالتنظير؛ ومن ثم تبرر "الحداثة" برنامجهم الاقتصادي والسياسي للصعود، والميزة التي يمنحها ما تم اعتباره بأنه "ضرورة تاريخية". ويكتب بينج أن "التطوريين" هم من "يمنتجون الأيديولوجيا الاستعمارية الجديدة"<sup>(١٧)</sup>.

أما التبعية الاقتصادية، أو "التطور المشترك غير المتساوي" - كما يطلق عليه - بين دول العالم الأول والعالم الثالث، بين المركز والمحيط، بين المدينة الأم والمستعمرة، فله تواجعه مهمة مساحبة على الساحة الثقافية. ولا تقل التحديات الحرجة للتبعية القومية في مرحلة ما بعد الاستعمار، والتي تمثل الآن جزءاً مهماً وبارزاً من النتاج الثقافي العربي المعاصر والعالم الثالث بصورة عامة، فلا تقل أهمية عن صراعات التحرر المسلحة لحركات المقاومة المنظمة التي تصدت للنظم الحاكمة الاستعمارية لمدة عقدين ونصف بين عامي ١٩٥٢ و ١٩٧٧. فوجد على سبيل المثال الجهود المبذولة لنفي ما يصر عليه فيصل دراج من وجود "علاقة بين الثقافة من جهة والمجتمع والإنتاج من جهة أخرى"، إنما هي جهود حرجة للنظام التابع الذي "يحل الاستهلاك التبعي محل الإنتاج"<sup>(١٨)</sup>، كما يوضح دراج. ومن خلال إشاراته إلى التغيرات التي حلت في التركيب الاجتماعي العربي وعلاقته بالثقافة الاقتصادية والسياسية الغربية، يقول الكاتب السوري حنا مينه في مناقشة حول مائدة مستديرة عن "المجتمع الاستهلاكي والعالم العربي"، والتي نُشرت في الجريدة اليسارية "النهج"، يقول إنه "بينما كانت البرجوازية الوطنية في الخمسينيات تحمى - إلى حد ما - الإنتاج وتطوره، فإن البرجوازية الطفيلية اليوم ما هي إلا سمسار وعميل للشركات الأجنبية"<sup>(١٩)</sup>.

ويصف الكاتب حنا مينه التحول الاجتماعي الاقتصادي في العالم العربي، والذي شهد عملية تحول من برجوازية وطنية إلى أخرى طفيلية، قامت بخوض جدال الأصالة/الحداثة في الساحة الثقافية. أي أنه - كما يقول فيصل دراج - "فإن علاقات التبعية لا تقاوم فقط أية مساع وطنية، ولكنها أيضاً تعمل على إيجاد ظروف موضوعية لا تسمح بتطور العلوم والثقافة"<sup>(٢٠)</sup>. ويستطرد دراج أنه ما من عودة "للأصالة" ولا لجوء "للتحديث" يعد مناسباً لإعادة تنشيط الطموحات التاريخية للمجتمع التابع. فالأصالة من جهة "غير قادرة على دراسة التراث؛ حيث إن القدرة العلمية لأهد أن تنطلق من معرفة بالحاضر"<sup>(٢١)</sup>، وأما الحداثة فإنها مجرد "استيراد لعلاقات اجتماعية أوروبية - أمريكية ونشر للثقافة الامبريالية، لا أكثر ولا أقل"<sup>(٢٢)</sup>. وتقع معضلة الناقد هنا في أن كلا البديلين لا يعترف بالتطور التاريخي الخاص والمادي الضروري لبلد معين، سواء في النظام العولي أو في إطار ماضيه الموروث. يقع البديل، إذاً، بالضرورة في مكان آخر غير الثنائية التمييزية الواحدة، والتي وُضعت واستوردت، وتعرضت في عقد سابق لنقد المؤرخ المغربي عبد الله العروي في كتابه "أزمة المثقف العربي". ومن خلال التلاعب بلفظي "التعريب" (Arabization) و"التغريب" (westernization or alienation) كتب العروي في الفصل الخاص بالتاريخية historicism والتحديث قائلاً: "هناك الآن نوعان من التغريب: أحدهما ظاهر ويتم نقده بصراحة، والآخر أكثر مكرراً، فهو غير معترف به من حيث المبدأ. والتغريب، أو التحول إلى سمات الغرب westernization، هو فعلاً مؤشر للتغريب، أو للشعور بالغربة alienation، فهو سبيل إلى التحول إلى الآخر، وطريق للانقسام على النفس ... فإن هناك شكل آخر من أشكال التغريب في المجتمع العربي

المعاصر، وهو شكل سائد وإن كان محتجب: ألا وهو تلك الرجعية المبالغ فيها والتي يتم الوصول إليها عن طريق التماثل والتطابق شبه السحري بمرحلة الثقافة العربية التراثية العظيمة. وتكافح السياسة الثقافية لكافة الدول العربية التغريب الناتج عن التغريب من خلال وسيلتين: تقديس العربية في صورتها المثيقة من ناحية، وتبسيط النصوص التراثية (أي إحياء التراث الثقافي) من ناحية أخرى<sup>(١٣٠)</sup>.

ومن هنا فإن فصل الاستهلاك الثقافي عن مجال علاقات التبعية الاقتصادية والسياسية مع الغرب كما تمارسها النظم الحاكمة البرجوازية العربية ذات أهمية قصوى لهذه السياسة الثقافية. أما بالنسبة إلى "التغريب"، كما يعلق سعد الله ونوس، فإن هذه النظم الحاكمة العربية لم تنجح في الغالب سوى في "تحديث آليات القهر للدولة والتحكم في المعلومات"<sup>(١٣١)</sup>. أما من وجهة نظر فيصل دراج، فإن "الجديد في الأدب في المجتمعات التابعة كما يتم تصنيفها في إطار السياسة القومية، وفعالته في مجال الطموحات الوطنية، لا بد وأن يكون أدباً ينادى بالثورة وليس بالحدثة"<sup>(١٣٢)</sup>.

وتمثل الأعوام بين ١٩٥٢ و١٩٧٧ مرحلة حرجة من مراحل تاريخ مصر الحديث وعلاقتها بالعالم العربي. ففي يوليو عام ١٩٥٢، استولى الضباط الأحرار على مقاليد الحكم في مصر، مسقطين الملكية ومرغمين الملك فاروق على الخروج من البلاد. وتحت قيادة رئيسها الأول جمال عبد الناصر دخلت مصر مرحلة حاولت البلاد من خلالها، بسبل متفاوتة ومشيرة للجدل، إن لم تكن أحياناً غريبة، تأسيس قاعدة لتطورها وأن تلعب دوراً مثالياً في الشرق الأوسط. وقد تعرضت اشتراكية عبد الناصر، ومبادئه للوحدة العربية، ومحاولته العملية الفاشلة للوحدة مع سوريا من خلال الجمهورية العربية المتحدة بين عامي ١٩٥٨ و١٩٦١، أو تدخله العسكري في الحرب الأهلية في اليمن في بداية الستينيات، تعرضت في نهاية الأمر للإحباط مع اندلاع حرب يونيو عام ١٩٦٧، عندما ألحقت إسرائيل هزيمة نكراء بالجيش المصري وكرامته الوطنية. وبشكل السرد التكويني التاريخي - من تحديد للأزمات، ونقاط التحول، ونقاط الذروة - جزءاً لا يتجزأ من عملية تفسير هذه الأخطاء السياسية. ويغسر المؤرخ المصري أنور عبد الملك أن الثورة الوطنية المصرية قد وقعت بين "يومين" جمعة أسودين: "اليوم الأول هو ٢٥ يناير ١٩٥٢، والذي سبق حريق القاهرة، واليوم الآخر هو ٩ يونيو ١٩٦٧، عندما وجه عبد الناصر خطابه للشعب المصري خلال حرب يونيو. أما ريموند بيكر Raymond Baker، العالم السياسي الأمريكي، فيرى في كتابه "ثورة مصر: الشائكة بين عبد الناصر والسادات"، أن "رئاسة السادات كانت استمرارية لحكم عبد الناصر، وإن اختلفت صور التوكيد. أما روح الفكاكة المصرية الشعبية فقد كان لها تحليلها الخاص، فتقول إحدى النكت التي انتشرت بعد وفاة عبد الناصر، أن السادات أجاب سائق عبد الناصر عندما سأله عن وجهته قائلاً: "أنا كانت وجهة عبد الناصر"، وعندما أجابه السائق أن عبد الناصر دائماً ما كان يتجه يساراً، كان رد السادات "إذا شغل الإشارة للاتجاه إلى اليسار، واتجه إلى اليمين"<sup>(١٣٣)</sup>.

وقد سعى أنور السادات الذي خلف عبد الناصر بعد وفاته عام ١٩٧٠، وبخاصة بعد حرب أكتوبر عام ١٩٧٣ ضد إسرائيل، سعى إلى إعادة تنظيم موقف مصر في إطار منظومة المصالح الغربية، وبخاصة مصالح الولايات المتحدة في المنطقة. وأنت سياسة الانفتاح الاقتصادي التي بدأها السادات في السبعينيات بثمارها السياسية في نوفمبر عام ١٩٧٧، عندما قام السادات بزيارة القدس وتحدث إلى الكنيست الإسرائيلي، مما بدأ "عملية السلام" التي ضمت مصر وإسرائيل والولايات المتحدة، وعزلت مصر عن جيرانها العرب. وتحدد هذه الأحداث في مصر مصحوبة بسلسلة من التواريخ الوطنية الأخرى في المنطقة، السياق التاريخي المباشر الذي انحدر منه الجدل العربي حول ثنائيات العروبة/الإسلام، والأصالة/الحدثة. وهي تساعد كذلك على تنظيم "التاريخ الأدبي" العربي المعاصر في إطار من اللقاء المباشر بين الإنتاج الثقافي والتمسك الاقتصادي، وليس من خلال شروط مختزلة للتعبية، ولا من خلال المقولات التجريدية للجمالية.

وتتطلب القوة التأثيرية لهذه الأحداث - إحلال التعقيل شبه الأسطوري للزمن التاريخي الذي يوحي به التمييز بين الأصولي والحديث. فالكتاب والنقاد والشعراء العرب الذين يضمنون تكوينات التعبية موضع مساهلة إنما يسهمون في إعادة تنظيم "الترتيب حسب الأهمية".

وتحوى قصة يحيى الطاهر عبد الله القصيرة "حكاية الصعيدي الذي هُذَّ التعب فنام تحت حائط الجامع القديم"<sup>(١٧)</sup> والتي نشرت لأول مرة عام ١٩٧٦، وهي من مجموعة "حكايات الأمير حتى ينام"، تحوى نقداً مهماً للتعبية الاقتصادية وأيديولوجية "التحديث" التي نمت في مصر، وبخاصة في أعقاب حرب أكتوبر ١٩٧٣. ويستغل يحيى الطاهر عبد الله الآثار السياسية لسياسة الانفتاح الاقتصادي على المجتمع المصري، وذلك من خلال استغلال أشكال الحكاية التقليدية في سرده لحكاية صعيدي ينتقل في نومه - وكأنه في حلم أو نتيجة سحر - إلى العاصمة القاهرة. ويصور الكاتب هنا فشل التمييز التقليدي بين "الريف والحضر" (كما يفسل التمييز بين الأصالة والحدثة).

ويقول تقرير صادر عام ١٩٦٩ عن لجنة السكان والتنمية بهيئة الأمم المتحدة حول تطور المدن في العالم الثالث، أن "عملية التمدن قد تتفوق على نفسها وتؤدي إلى ظهور أشكال جغرافية واجتماعية جديدة للاستقرار الإنساني؛ مما يجعل المفردات الحالية غير قابلة للتطبيق بصورة فعالة"<sup>(١٨)</sup>. ويورد راوي "حكاية الصعيدي" على متطلبات وصف - وسرد - عملية التحول هذه التي يقترح تقرير الأمم المتحدة أنها قد تحتاج إلى مفردات جديدة، فيرجع إلى الحكمة التي في ظاهرها تقليدية وشعبية، للربط بين القصة الرمزية allegory والمرجعية التاريخية Chronological referencing:

(كانت اليد الكبيرة يا أميري قد رسمت له الطريق - خطين حديدين تجري فوقهما القطارات .. وأعمدة خشب تشد أسلاك التلغراف).

لما وجد الصعيدي الطريق مرسومة أمامه مشى فيها، ظل يمشى وبلاد الله تترى حتى بلغ أم المدن، فدخلها حافئاً متورم القدمين في اليوم الخامس من ذي الحجة وكان عام الذئب

والدببة، وفي بحر من الحديد والذار رأى الإنسان يحجل ويطلب  
الصدقة ورآه على البسكليت ورآه يسدب ورآه بالأتوبيس  
وبالترولى وبالترماى ورآه يطير ورآه يسوق العربا<sup>(١٠)</sup>.

فإن استيعاب الضرورة التاريخية في القرية الأسطورية أو الدينية توضح فشل إيجاد  
تفسير مناسب لظروف المهاجرين الصاعدة إلى القاهرة. فقد تم مناقشة قضايا الهجرة إلى  
الحضر وآثارها على التركيبات الاجتماعية المحلية والأهلية بكثرة في كتابات العلوم  
الاجتماعية وتقارير هيئات مختلفة للتمويل والتطوير، والتي تذكر نظريات "الاحتياز  
الحضري" وفرضيات "الانقسام الريفي - الحضري"، بينما تتجاهل عادة الأدلة الثقافية التي  
يقدمها المجتمع والتقاليد السائدة به. وكما يوضح جون برجر John Berger في دراسته عن  
العمال المهاجرين في أوروبا تحت عنوان "الرجل السابع"، أن "هجرته إنما كأنها حدثٌ في  
حلم حلم به غيره. وكشخص في حلم يحلمه نائم مجهول، فإنه يبدو كأنه يتصرف بذاتية،  
بل أحياناً على غير المتوقع، فإن كل ما يقوم به - ما لم تكن ثورة - تحدده احتياجات  
عقل الحالم. فإذا ما تخلينا عن الصورة المجازية، فإن إرادة المهاجر تشوبها الضرورات  
التاريخية التي لا يعيها هو ولا يعيها أي شخص يلتقي به. ومن ثم تبدو حياته وكأنها حلم  
لشخص آخر"<sup>(١١)</sup>. ويتخلل يحيى الطاهر عبد الله عن الصورة المجازية، لتصبح "حكاية  
الصعيد" في القاهرة هي حكاية العامل المهاجر الذي يعترف حال وصوله قائلاً:  
قال لهم: لا مال معي أشتري به الشيء لأبيعه، وقال لا أملك غير بدني ..  
قالوا: اذهب إلى عمال البناء، ووصفوا له الطريق.<sup>(١٢)</sup>

وتظل نظرية التبعية لمنظرها أندريه جوندرفرانك Andre Gunder Frank، ونظرية  
النظم العالمية لمنظرها إيمانويل والرشتين Immanuel Wallerstein، ذواتي تأثير حيوي في  
الحفاظ على وجهة نظر كونية بين المحللين والساسة، وهي وجهة نظر تتناول علاقات  
القوى المشوكة على المستوى الدولي. ويقول سمير أمين في صياغة رائدة أن هذه النظريات إنما  
تؤكد أن "النظام الاقتصادي للمحيط لا يمكن فهمه في حد ذاته، حيث إن علاقاته مع المركز  
علاقات حرجة. وبالتالي فإن التركيب الاجتماعي للمحيط ما هو إلا تركيب منقطع، لا يفهم  
إلا كعنصر من عناصر التركيب الاجتماعي للعالم"<sup>(١٣)</sup>. ويمر الموقف التحليلي الذي تمثله هذه  
الصياغة بعملية تعديل وذلك بالتركيز على المتناقضات والدينامية الداخلية للتكوينات  
الاجتماعية في المحيط، والتساؤل عن الوسائل التي تتبعها هذه الدينامية - والتي أسماها  
أرماند ماتلارت Armand Mattelart "مقاومة، تأقلم، نقاش، هجوم، وتقليد"<sup>(١٤)</sup> أو  
باصطلاحات والرشتين وصفها بأنها "حركات ضد-نظامية anti-systemic"<sup>(١٥)</sup> - وذلك  
للتأثير على تركيب النظام العالمي. ويلعب في هذا الإطار التوتر المألوف، بل التقليدي، بين  
الريف والمدينة دوراً مهماً، وتنتشر إحياءاته العامة عادة بغرض التحكم في عملية تقبل  
الاستراتيجيات القائمة للتطوير في إطار سياق تاريخي معينه.



وفي الوقت ذاته الذي أكد فيه السادات انتماءه الحميم الشخصي والتاريخي إلى الفلاحين المصريين، وقام معه بإصدار "قانون العيب" الشهير في بداية عام ١٩٨٠، الذي ادعى أنه سيجي "أخلاق القرية" التقليدية، في الوقت ذاته كان يتفاوض في بنود التبعية الاقتصادية والعسكرية للغرب باسم تطوير مصر وتحديثها. وهذا هو الانتقال بالسيطرة الخطائية للأصالة/الحدثة إلى الساحة السياسية والثقافية العربية، وهو الانتقال الذي يتعرض لهجوم فيصل دراج بأنه في حد ذاته انتقال شريك بالتبعية. فعندما اقترح لينين Lenin "التخلص من عيب القرية" (على الرغم من أن هذا الاقتراح ربما كان جزءاً من جدال التحول إلى الصناعة السوفيتي)، فإن لينين على الأرجح لم يقصد ذاك الفلاح ذاته، وإنما - كما أوضح رونالد بينج - كان يقصد "مفهومًا يساعد على جعله مثاليًا"<sup>(١١)</sup>.

وقد تعرضت مصر وسياساتها للكثير من النقد الداخلي والخارجي بسبب التطور غير المتكافئ الذي شهد النمو غير المحدود للمدينة الحضرية على حساب المحيط الريفي. بل إن بعض المراقبين قد اقترحوا أن "الريفيين المهاجرين قد قاموا بعملية "ترييف" القاهرة بدلاً من أن تحضرهم الأخيرة" مخترعين كلمة "ترييف" (من "الريف") لوصف هذه العملية<sup>(١٢)</sup>. ويتحدث هذا التحليل التطور الذي يتحدث عنه علماء الاجتماع الأمريكيون من أمثال روبرت رايخ Robert Reich، والذي يكتب في مجلة "الشئون الخارجية" Foreign Affairs. ويعلق رايخ قائلاً:

كما تغير المصدر الرئيس للمميزات النسبية منذ قرن مضى من المواهب الطبيعية الثابتة إلى مخزونات رأسمالية متراكمة ببطء، فإن الأهمية الجديدة للإنتاج المركز للمواهب اليوم تجعل المميزات النسبية أمراً من أمور تطوير رأس المال البشري ونشره. وهذا التغير الثاني أشد تأثيراً من التغير الأول، فالأمة تختار بأسلوب واقعي ومباشر للغاية مميزاتها النسبية، وتتحكم قدرة مؤسساتها على التغير والتكيف، وكذا قدرات قواها العمالية، في مدى هذا الاختيار، وبذلك تحدد قرارات تطور الرأسمال البشري استراتيجية الأمة التنافسية<sup>(١٣)</sup>.

وفي إطار هذا الجدل حول "الانحياز الدني" القائم في سباق التطور والتخلف، تقوم القصة المبكرة ليحيى الطاهر عبد الله عن الحياة الريفية في صعيد مصر بتحليل تقدي لأشكال الاستغلال والعنف القائمة في التركيبات الاجتماعية للقرية وطبقاتها. وعلى الرغم من أنه لا يناصر فكرة "التخلف الفكري للحياة الريفية" "idiocy of rural life" التي أطلقها ماركس، فإن يحيى الطاهر عبد الله يصر في سرده على أشكال عدم المساواة في حكم الشيوخ وعلى أشكال القهر والعنف الداخلي في حياة القرية. وفي قصة "الوشم" (١٩٧٤) لا يقدر جابر، الذي تربأ منه قبيته بعد وفاة والده وزواج والدته من خارج قبيلة زوجها الأول، لا يقدر على الزواج من فاطمة لأنه لا يملك ثمن الجمل الذي يعطيه مهراً لعبد الرسول، وفي نهاية القصة، بعد تصورات الجوع والسجن بوصفها نتائج محتملة لأي جهود قد يبذلها جابر للحصول على المهر، يرحل جابر إلى معسكر الفجر، "ويسلم زنده للعجربة العجوز القاعدة أمام الخيمة - تحت نخلتين - لتتنقش يهدين مدرتين على الجلد بالإبرة قلباً بداخله جمل واقف له وجه إنسي"<sup>(١٤)</sup>.

وفي قصة "العالية"، التي كتبت عام ١٩٧٣، تبرز تركيبات السلطة في القرية عندما يصبح الجد حسن بالأوامر لجاد المولى الأعرج، الذي بدوره يأمر الصبي البسطاوي المعروف باسم "الأقرع"، الذي بدوره ينطلق ذاهباً إلى محمداني "المجذوم". وفي النهاية يتسلى محمداني النحلة "العالية" لجمع البلع الذي أمر به الجد حسن لشيفه. إذاً، بينما تستغل المدينة مصادر الريف، فإن الشرب والسلطة الإقطاعية والتقاليد الموروثة تظهر هنا بوصفها عوامل إبقاء على تركيب القرية.

وتعاد صياغة الثنائية الاقتصادية والثقافية بين الريف والمدينة، تلك "القصة الريف-حضرية"، والتي تسمح بالاستغلال للنظم للفلاحين لصالح ساكني المدن؛ تعاد صياغتها في الأشكال السردية التاريخية والطوقسية المختلفة، التي تتحكم في ظروف المنطقين، وهي صياغة تم عرض خلاصتها في حكاية ذكرها حسين أحمد أمين في كتابه "دليل المسلم الحزين إلى مقتضى السلوك في القرن العشرين"، حيث يقول: "تجد الفلاح في الريف المصري ومعه عدة علب سجائر في جيبه، علبه - من النوع الجيد - لاستعماله الخاص، وعلبة من النوع الأمريكي غالى اللمن، والتي سيهدئها "للأفندي" الزائر من القاهرة، وهو يقدم لك سيجارة أمريكية ثم يأخذ لنفسه واحدة من علبته، وهو يعتقد طيلة الوقت أنه بذلك يحكم الرباط بينه وبين "ابن المدينة" الزائر"<sup>(١٤)</sup>. فإذا كانت المدينة قد تم استيعابها في علاقة تبعية في إطار "وجهة النظر الخطية لمرحلة التطور" للأحداث التي وصفها بينج، فإن الريف يبقى على إيقاعه وتسلسل أحداثه الخاص في وجه إدماجه المُستغل في النظام العالمي. أما التدخل بين الخطين السريدين فإنه يخرق تماسك الريف كما تمثلته قصص يحيى الطاهر عبد الله. ففي قناه "إيقاعات بطيئة ومنظمة أيضاً" من عام ١٩٦٩، نجد "الدجاجة البيضاء قد فردت جناحيها الأبيضين" بينما "نموذج لطائرة بيضاء تجرى على أرض المطار الصغير" خلقت و"طارت لأرض مجهولة"<sup>(١٥)</sup>. أما في هذه الأثناء، فنجد في داخل البيت:

والهواء الذي نغذ من كوة الحائط اشتدت رطوبته، والكوة كانت مسدودة بغلاف نتيجة حائط، على النتيجة كتابة وصور لأشخاص في زي عسكري، وتهنئة مقدمة من مهدي النتيجة صاحب مصانع الحلوى للأمة المصرية بهبة الجيش المبارك<sup>(١٦)</sup>.

لم تكن أخبار هزيمة ١٩٦٧ قد وصلت القرية، فإن في قصة "الجد حسن" (١٩٧٥) حل شهر رمضان في القرية والمدينة على السواء، والجد حسان الذي يمضي أيامه على الدكة خارج بيته، شديد الجزع والقلق أن يشاهد كافة أهل القرية يحافظون على صيامهم حتى غروب الشمس، حيث يؤذن لصلاة المغرب ويفطر الصائمون. ويوجد صيام رمضان مسلمي العالم، فإن الريف في صعيد مصر يحافظ على إيقاعه الخاص، متناهماً مع نظام طبيعي له قسوته الخاصة:

أصوات الأولاد تأتي بضجيج واهن، هم هناك عند دكان محمد بن مكبة، وهناك شجرة توت مات أحمد المحروق زارعها من عشر سنوات وهي لا زالت حية، وهرج الأولاد يعني أن مدفع الإفطار قد انطلق من رانديو الحاج محمد أكبر إخوة الجد حسن حسب توقيت القاهرة، حل الإفطار لمن يسكنون في حمى السيدة والحسين، ومتى يؤذن يوسف الأعور من فوق جامع عبد الله يحل الإفطار لأهل الكرنك القديم والجديد على السواء...<sup>(١٧)</sup>

وتتنتمي أصول يحيى الطاهر عبد الله إلى الكرتك في صعيد مصر، وقد عاش وكتب في القاهرة حتى عام ١٩٨١ عندما قُبِلَ في حادث سيارة أثناء عودته من زيارة للولايات البحرية، وقد عاش يحيى الطاهر عبد الله حياة بسيطة وفقر نسبيين، حيث رفض العمل في أي من الهيئات الحكومية أو البيروقراطية في مصر، كما رفض القيام بأي من الأعمال التي عادة ما توفر مرتباً موهف حكومي للكثير من كتاب مصر. وكما يوضح مترجمه الإنجليزي دينيس جونسون ديليز Denys Johnson Davies في مقدمته لترجمة رواية "جبل الشاي الأخضر"، فإن يحيى الطاهر عبد الله لا يقدم سوى أقل القليل من التنازلات لقرائه، سواء من الأجانب أو المصريين؛ حيث تستنبط قصصه ببراعة من النماذج التقليدية للأدب العربي والفلكلور المصري، بينما تصر إصراراً عنيداً على الالتقاء التاريخي والسياسي لصير الراهن شرطاً لكتابتها: أي "الانحياز الدني" لوضع مصر التابع، والطبقات السلطوية المسبوخة داخل المجتمع، والموقع النسبي لصعيد مصر في الخيال المصري الوطني والشعبي. فسواء كان موقع أحداث القصص في الصعيد أو في القاهرة، فإن الحكايات تفتش في خبايا التطور الاقتصادي والثقافي، وأشكال الاستغلال والقمع التي تحدث نتيجة لهذه الخبايا.

عندما يصل الصعيدي في "حكاية الصعيدي" إلى القاهرة، لا يملك سوى جسده ليبيعه، فإنه يذهب إلى موقع بناء حيث يحصل على عمل بصحية بلدياته من الصعايدة، حيث يبنون العاصمة الحديثة لمصر. وذات ليلة تتم دعوته لحضور حفل ختان، حيث الرقص والحشيش والتسالي. وجزء من هذه التسلية هي مسابقة الغناء التقليدية. حيث يقوم الحاضرون بدفع بعض المال مقابل شرف تحية مجموعته المفضلة من الأشخاص، فيطلب الصعيدي "السلام على الصعايدة، الرجال يبنون العمارات ويعمرون أم المدن"، فإن أحد أهالي القاهرة من الحضور يدفع ربع جنيه ويعلن: "السلام على أرباب الحرفة الرجال من أبناء أم المدن فهم الذين يعمرون أم المدن". ويتم تخطي هذا الانقسام الريف-حضرى الذي يتهدد الاحتفال عندما يدفع صعيدي آخر ويسلم على كل الصعايدة والقاهريين، ليتحول الانقسام إلى إخاء طبعي عندما يختم القاهري الحفل معلناً: "الصعايدة ونحن نبني العمارات ونعمر أم المدن ولا نسكن في العمارات.. السلام على سكان العمارات"<sup>(٣٣)</sup>.

وتتحدى تنويع "المعارضة" الأثرية ليحيى الطاهر عبد الله ذلك الموقف الثقافي والاقتصادي للتبعية الذي يؤكد التمييزات الطبقاتية والوصفية ويؤمن عليها، كذلك التي تقع بين الأصالة والحداثة، وبين الريف والحضر، وبين تنوعاتها في الخطاب بين الإسلام والعروبة. فتعني "المعارضة" في اللغة العربية المواجهة أو الاعتراض، لكنها أيضاً اسم لنوع أدبي، حيث يردد شاعر ما أبيات شاعر سابق، مغيراً فيها فقط بقدر يسمح له بالتفوق على الشاعر الأصلي، وتتحول المعارضة المعاصرة بين الصعايدة والقاهريين إلى مجابهة بين العالمين الثالث والأول، وبذلك تشكل إسهاماً في تحدى التبعية الثقافية.

ويكتب سمير أمين في "التطور غير المتكافئ" Unequal Development قائلاً "إنها مجرد أيديولوجية [التجانس الكوني] التي لا ترى في هذه الهجرات [المتجهة من أحراش أفريقيا إلى الشاطئ] حركات تعمل على إفقار المناطق الأصلية للمهاجرين"<sup>(٣٤)</sup>. وتستوعب

الناطق العشوائية التي تنمو حول المدن الحضرية الكبرى في الكثير من دول العالم الثالث - والتي يطلق عليها الآن المخططون والمطورون مجازاً "القطاعات غير الرسمية" - تستوعب الكثير من القوى العاملة المهاجرة والسكان الريفيين المهاجرين من الريف، وربما يجنون - كما وجد صعيدي يحمي الطاهر عبد الله في القاهرة - عملاً مؤقتاً مع المقاولين الكبار الذين نجحوا في تكوين ثرواتهم الشخصية بوصفهم مهاجرين في دول الخليج الغنية بالبتروك (وهي خط أنابيب للزرق المصري يتم خلقه الآن تدريجياً) والذين يبنون الآن "بمسامير جحا" إقطاعيات خاصة بهم بوصفهم عملاء لبرامج تطوير الولايات المتحدة، والشركات متعددة الجنسيات، والتي تغطي اهتماماتها الآفاق الممتدة من الفنادق والمباني الإدارية الشاهقة، إلى قصور البلازا ونظم المترو.

وقد كتب المثلث الهيداني للجامعات الأمريكية جون واتربوري John Waterbury في عرض للطوبوجرافيا المصرية وتوزيعها السكاني في منتصف السبعينيات قائلاً: "لقد انحصرت مصر انحصاراً لا مفر منه في قبضة أزمت ثلاث: النقل والإسكان والعداء لإسرائيل، أو هكذا يبدو الأمر إذا ما احتكم الرء إلى كم التغطية الإعلامية لهذه الموضوعات. وكل ما يشترك فيه الموضوعان الأولان مع الأخير هو عدم وجود حل لها جميعاً فيما يبدو"<sup>(١)</sup>. وبعد مرور عقد من الزمان يبدو واضحاً أن ما تشترك فيه "الأزمات" الثلاث التي تواجه مصر أكثر من مجرد "عدم وجود حل لها" ظاهرياً. فقد كانت العلاقات بينها بارزة للمراقب العربي عام ١٩٦٨، حيث كتب عبد الله العروي في مقاله عن التقاليد "Tradition and Traditionalization" - والذي أعيد نشره في كتاب "أزمة للثقافة العربي" The Crisis of the Arab Intellectual موضعاً: "تسمح المشكلة الفلسطينية بسبب تعقيداتها وتناقضاتها الموضوعية أكثر من كافة أشكال الكفاح من أجل الاستقلال؛ تسمح للعرب أن يصبحوا يحق على وعى بالتاريخ، بينما تفرض عليهم في ذات الوقت متطلبات كثيرة. ويجب على كل منا أن يرحب بهذا الاستيقاظ وأن يسعى إلى الحفاظ عليه من الفناء، فالأمر لا يتهدد فقط المستقبل العربي، بل ومصالح الشعوب الأخرى كذلك"<sup>(٢)</sup>.

منذ عام ١٩٦٨ كان هناك الكثير من مسامير جحا، تم دقها في الهياكل الاقتصادية والسياسية والثقافية للشرق الأوسط العربي والعالم الثالث الأوسع. ويتم تداول قصة "مسماير جحا" بوصفها نكتة ودعاية شعبية، تساعد على إحباط آثار القاعدة البريطانية في منطقة قناة السويس، وآثار الانتشار السريع لقوات الولايات المتحدة في عُمان أو المغرب، وآثار المناورات العسكرية المشتركة بين الولايات المتحدة ومصر، وآثار البحرية الأمريكية في لبنان، وآثار الشركات متعددة الجنسيات في المنطقة، وآثار دولة إسرائيل على أرض فلسطين. فإن "مسماير جحا" أيضاً لغز، له عظمات خاصة به.

الهوامش:

(٥) هذه ترجمة فصل بعنوان :

"Mismar Goha: The Arab Challenge To Cultural Dependency"

من كتاب:

Barbara Harlow, The New Historicism Reader. Ed. H. Aram Veeser (1994).

(١) خالد قشطاني، Arab Political Humor، لندن - ١٩٨٥. (ص ١٢٧).

باربرا هارلو

- (٢) اليوم السابع، عدد ٢٢ يوليو ١٩٨٥.
- (٣) فيصل دراج، "الثقافة القومية والثقافة التابعة: ملاحظات أولية"، المواجهة - ١٩٨٥.
- (٤) إ.و. لين، *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*، نيويورك - ١٩٧٣ (طبعة حديثة).
- (٥) رونالد شارلز بينج، *Cultural Crisis and Libraries in the Third World*، لندن - ١٩٧٩.
- (٦) المرجع السابق، ص ٢٠.
- (٧) فيصل دراج، ص ٢١.
- (٨) حنا مينه، "المجتمع الاستهلاكي" والدول العربية: تأملات ثقافية وفكرية واجتماعية"، النهج، العدد ٩، ١٩٨٥. (ص ٢٤٠).
- (٩) فيصل دراج، ص ٢١.
- (١٠) المرجع السابق.
- (١١) المرجع السابق، ص ٢٢.
- (١٢) عبد الله العروي، أزمة اللقب العربي، بيركلي - ١٩٧٦. (ص ١٥٦).
- (١٣) حنا مينه، "المجتمع الاستهلاكي"، ص ٢٤٤.
- (١٤) فيصل دراج، ص ٢٥.
- (١٥) أنور عبد الملك، *Egypt: Military Society*، نيويورك - ١٩٦٨. (ص ٧ من المقدمة). راييموند بيكر، *Egypt's Uncertain Revolution Under Nasser and Sadat*، كمبريدج - ١٩٧٨.
- (١٦) يحيى الطاهر عبد الله، "حكاية الصعدي الذي هذه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم" في الكتابات الكاملة، الطبعة الثانية، دار المستقبل العربي - ١٩٩٤. (ص ٢٧٧-٢٨١).
- (١٧) من كتاب جون واتروري، *Egypt: Burdens of the Past, Options for the Future*، بلومينجتون - ١٩٧٨. (ص ١٢٥).
- (١٨) يحيى الطاهر عبد الله، "حكاية الصعدي الذي هذه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم" في الكتابات الكاملة، الطبعة الثانية، دار المستقبل العربي - ١٩٩٤. (ص ٢٧٨).
- (١٩) جون برجر وجين مور، *A Seventh Man: Migrant Workers in Egypt*، نيويورك - ١٩٧٥. (ص ٤٣).
- (٢٠) يحيى الطاهر عبد الله، "حكاية الصعدي الذي هذه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم" في الكتابات الكاملة، الطبعة الثانية، دار المستقبل العربي - ١٩٩٤. (ص ٢٧٩).
- (٢١) سمير أمين، *Unequal Development: An Essay on the Social Formations of Peripheral Capitalism*، نيويورك - ١٩٧٦. (ص ٢٩٤).
- (٢٢) أرماند ماتلارت، *Transnationals and the Third World: The Struggle for Culture*، سوث هادلي - ١٩٨٣. (ص ١٧).
- (٢٣) إيمانيول والرشتين، "Crisis as Transition" في كتاب *Dynamics of Global Crisis*، نيويورك - ١٩٨٢.
- (٢٤) رونالد بينج، *Cultural Crisis*، (ص ١٢٢).
- (٢٥) واتروري، *Egypt*، (ص ١٢٥).
- (٢٦) روبرت ب. رايخ، "Beyond Free Enterprise"، في مجلة *Foreign Affairs*، العدد ٦١، ربيع ١٩٨٣. (ص ٧٨٢).
- (٢٧) يحيى الطاهر عبد الله، "الوشم" في الكتابات الكاملة، الطبعة الثانية، دار المستقبل العربي - ١٩٩٤. (ص ١١٨).

- (٢٨) حسين أحمد أمين، دلول السلم الحزين إلى مقتضى السلوك في القرن العشرين، القاهرة - ١٩٨٣. وتشكر الكاتبة جين فيرسون حيث لفتت نظرها لهذا المرجع.
- (٢٩) يحيى الطاهر عبد الله، "إلهاعات بطيئة ومنظمة أيضاً" في الكتابات الكاملة، الطبعة الثانية، دار المستقبل العربي - ١٩٩٤. (ص ١١٣).
- (٣٠) يحيى الطاهر عبد الله، "العالية" في الكتابات الكاملة، الطبعة الثانية، دار المستقبل العربي - ١٩٩٤. (ص ١١٥).
- (٣١) يحيى الطاهر عبد الله، "الجد حسن" في الكتابات الكاملة، الطبعة الثانية، دار المستقبل العربي - ١٩٩٤. (ص ١٠٣).
- (٣٢) يحيى الطاهر عبد الله، "حكاية الصعدي الذي هذه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم" في الكتابات الكاملة، الطبعة الثانية، دار المستقبل العربي - ١٩٩٤. (ص ٢٨٠).
- (٣٣) سمير أمين، ص ٣٣١.
- (٣٤) والترتوري، ص ١٤٥.
- (٣٥) العروي، ص ٧٢.

العلوم البيئية ودورها في الإصلاح التربوي  
والتجديد الحضاري مقارنة "إدجار موران"

الزواوي بغفورة



# العلوم البيئية ودورها في

## الإصلاح التربوي والتجديد الحضاري

### مقاربة "إدجار موران"



#### الزاوي بغورة

تعتبر العلوم البيئية، الوجه الآخر لما بعد الحداثة<sup>(١)</sup>، لأنها تتضمن رؤية جديدة للعلم في زمن العولمة. ولأنها تلبي ترابط العلوم والمعارف في ما بينها. أنها أشبه بالتفكير النسقي، القائم على مبدأ أن الأجزاء مترابطة في ما بينها بعلاقات معينة، حيث تكون العلاقات أهم من الأجزاء، وهو ما يميزه البنيوية عموماً والنهج البنيوي على وجه التحديد<sup>(٢)</sup>.

ولقد ظهر مصطلح العلوم البيئية، في نهاية الستينيات من القرن العشرين، من خلال جهود عديد العلماء والتأثرات الفكرية وخاصة في النزعة البنيوية عموماً والبنيوية التكوينية التي أسسها عالم النفس والفيلسوف السويسري (جان بياجيه Jean Piaget)، الذي دعا إلى ضرورة اعتماد العلوم البيئية، بوصفه تعبيراً عن التعاون بين الفروع المعرفية المختلفة وبخاصة في مجال التربية والتعليم<sup>(٣)</sup>، ثم أصبحت مع الوقت، تشكل أحد الإمكانيات الأساسية لتجديد المعرفة الإنسانية.

و يعد الفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسي (إدجار موران Edgar Morin ١٩٢١-٢٠٠٠)<sup>(٤)</sup>، من العلماء الذين ساهموا في بلورة هذه المقاربة المعرفية الجديدة، وحاول تقديم تصور نظري لها وفي الوقت نفسه تطبيقه على عدد من القضايا الفكرية والإنسانية، يمد على ذلك مشروعه الفكري الموسوم بالمنهج. ونظراً لأهميتها العلمية والتربوية، فإننا سنعنى في هذا البحث لتجلية هذه المساهمة العلمية والفكرية وذلك بالإجابة على الأسئلة التالية: ما هي مساهمة إدجار موران في إقامة علوم بيئية؟ وما هو دورها في الإصلاح التربوي والتجديد الحضاري في زمن العولمة؟ وما هي قيمتها العلمية والعملية؟

أولاً. مفهوم إدجار موران للعلوم البيئية والمتعددة والعابرة ودورها في تجديد المعرفة الإنسانية:

قدم إدجار موران مجموعة من النصوص الأساسية حول العلوم البيئية والمتعددة والعابرة<sup>(٥)</sup>، ويعد نصه الموسوم بـ"ترابط المعارف" أحد النصوص المنهجية الأساسية في



تحديد العلوم البيئية، بحيث ترحم إلى عديد من اللغات العالمية. مبيها في البداية تاريخ تنظيم الفروع العلمية، والأهمية العلمية والعملية لهذا التنظيم، الذي يمكن اختصاره في كونه خلق التقدم العلمي والتقني الذي تعرفه البشرية المعاصرة<sup>(١)</sup>. إلا أن تحول الفروع المعرفية إلى مؤسسات، أو ما يسمى بالمؤسسة "institutionnalisation"، أدى إلى المبالغة في تخصص الباحثين، وإلى خطر الوقوع في ما سماه بصنعية الموضوع المدروس، الذي يهدف بالتسيان بأنه جزء من موضوع عام، لأنه يتحول إلى موضوع لذاته، وبالتالي فإن العلاقات وأشكال التضامن مع بقية المواضيع والفروع سيتم تجاهلها، وكذلك بالنسبة للعالم الذي ينتمي إليه<sup>(٢)</sup>.

أن الحدود التي رسمتها الفروع المعرفية من خلال لغتها ومفاهيمها الخاصة، تعزل الفرع المعرفي وبالنسبة إلى بقية الفروع المعرفية الأخرى، وكذلك بالنسبة إلى المشاكل التي تعالجها. من هنا فإن الفكر المفرط في التخصص "hyperdisciplinaire" يحمل مخاطر ليس أقلها تحويل الفكر إلى ملكية خاصة يمنع كل حركة غريبة من مجاله. من هنا فإن التفتت على بقية الفروع المعرفية الأخرى، أصبح أمراً ضرورياً.

و تعتبر "الثورة البيولوجية"، مثالا حيا لاختلاف الانتقالات والتحويلات التي حدثت، في مجال الفروع العلمية، فعلى سبيل المثال، لقد نقل "أروين شرويدنغر Erwin Schrodinger" إلى التنظيم البيولوجي مشاكل التنظيم الفيزيائي، وكذلك الأمر فيما يتعلق بـ"الحمض النووي ADN" المنقول من الكيمياء. وظهرت البيولوجيا الخلوية "La biologie cellulaire" على سبيل المثال من علاقات مماثلة، فقبل الخمسينات من القرن العشرين، لم يكن لها أية منزلة معرفية، ولم تتحول في فرنسا على سبيل المثال، إلى فرع معرفي أو علمي إلا بعد أن نال كل من "جاك مونود Jacques Monod" و"جاكوب Jacob" و"لووف Lwoff"، جائزة نوبل، لتستقل بنفسها وتنفلق، بل وتتحول إلى قوة معرفية قاهرة.

وهناك جانب آخر، أكثر أهمية وهو انتقال النماذج المعرفية الإرشادية "Paradigmes" من فرع إلى فرع، فالأنثروبولوجيا البيئية التي أسسها "كلود ليفي ستروس" نتجت عن اللقاء بالعلوم اللسانية. كما أن هناك مدارس واتجاهات فكرية رفضت انغلاق الفروع المعرفية، ومن هذه المدارس والاتجاهات، مدرسة الحوليات "l'école des annales" في فرنسا، حيث أصبح مفهومها للتاريخ يحظى بتقدير كبير من قبل العلماء المختصين، بعد أن كان موضوع التاريخ موضوعا هامشيا في الجامعات، وذلك لأن هذه المدرسة قد فتحت التاريخ أمام الاقتصاد وعلم الاجتماع وعلم النفس، ثم جاء الجيل الثاني فأدخل البعد الأنثروبولوجي، وهو ما يبينه أعمال "جورج دوبي George Duby" و"جاك لوجوف Jacques Le Goff" حول العصر الوسيط. وبذلك لم يعد التاريخ فرعاً علمياً خاصاً، ولكنه فرع معرفي متعدد الاختصاصات، أو بتعبير دقيق أصبح فرعاً علمياً مبيهاً. من هنا فإن تشكل العلوم البيئية "Interdisciplinarité" والمتعددة "Polydisciplinaire" والمابرة "Transdisciplinaire"<sup>(٣)</sup>، قد سمح بالتبادل والتعاون وتجاوز الكفاءات والقدرات.

وإن تشكل علم كعلم البيئية، قد تم بناء على موضوع ومشروع متعدد الاختصاصات، وانطلاقاً من كون مفهوم النظام أو النسق "systeme"، قد سمح بتفصيل "articulation" أو ترابط معارف مختلفة كـ(الجغرافيا والجيولوجيا والبيولوجيا وعلم الحيوان والنبات)،

وعليه فإن علم البيئة لا يستخدم فقط علومًا مختلفة، ولكنه أدى إلى ظهور علماء لهم قدرات وكفاءات متعددة. كما يعد البحث في الفضاء من الأمثلة الرائدة في هذا المجال، فعلم الفيزياء الفلكية لم يوجد من خلال الاتحاد بين الفيزياء الجزئية وعلم الفلك فقط، ولكن هذا الفرع المعرفي أوجد نموذجًا فلكيًا يربط بين فروع معرفية مختلفة.

يقول إدجار موران: (إن الفروع العلمية مسوغة نظريًا، شريطة أن تحتفظ برؤى تعترف وتدرك علاقات التماسك في ما بينها، وأكثر من هذا فإنه لا يمكن أن تكون مسوغة بشكل كامل إذا لم تحتكر الوقائع العامة)<sup>(٩)</sup>. وأفضل مثال على ذلك، مفهوم الإنسان وكيف يدرس ويبحث في الفروع البيولوجية والإنسانية. فالنفس يدرس من جانب، والدماغ يدرس من جانب آخر، والتنظيم العضوي من جانب آخر. إلخ. في حين أن الأمر يتعلق، بملاصق متعددة لواقعة أو ظاهرة معقدة، علما بأن جميع الفروع المعرفية لن يكون لها معنى، ما لم ترتبط بهذه الواقعة وتدرسها بدلا من تجاهلها.

والأمر الذي لا شك فيه هو، أننا لا نستطيع أن نؤسس علما أحاديا للإنسان الذي يتميز بتعقده وتعدد مظاهره، ولكن الأهم من هذا هو أن لا ننسى أن الإنسان كائن قائم، وأنه ليس وهما ساذجا صنته النزعة الإنسانية السابقة عن العلم، وإلا فإننا سنقع في العبث بعينه. وأنه من الأهمية بمكان، أن نكون على وعي بما سماه بياجيه بـ (دائرة العلوم Le cercle des sciences)<sup>(١٠)</sup>، الذي يقيم العلاقات الداخلية لـ مختلف العلوم، فعلى سبيل المثال، إن العلوم الإنسانية تعالج الإنسان ليس بوصفه كائنا نفسيا ولكن بوصفه أيضا كائنا بيولوجيا. وبالتالي فإن العلوم الإنسانية، بصفة ما، متجذرة في العلوم البيولوجية، والعلوم البيولوجية متجذرة في العلوم الفيزيائية، وكل علم من هذه العلوم لا يمكن اختزاله إلى علم آخر. وأن العلوم الفيزيائية مهما قبل عنها إنها علوم أساسية، إلا أنها في النهاية علوم إنسانية، بما أنها تظهر في المجتمع الإنساني. وهكذا يمكن القول، إن كل ما هو فيزيائي هو إنساني في الوقت ذاته. وبالتالي فإن الشكل الكبير، يتمثل في إيجاد الطريق الصعب لتفصل وترابط العلوم التي تتميز بلغاتها الخاصة ومفاهيمها الأساسية، كما تطرح مشكلة النموذج الذي يسيطر على الأذهان، لأنه يشكل المفاهيم الأساسية وعلاقاتها المنطقية كعلاقة (الفصل والاتصال والتضمن... إلخ)<sup>(١١)</sup>.

لقد أدى تقدم المعرفة الإنسانية في نهاية القرن العشرين في نظر موران، إلى ظهور نموذج معرفي جديد، بدأ بإقامة جسور بين العلوم والفروع التي لا تتواصل في ما بينها. وظهرت أول ملامحه في العلوم البينية التي اهتمت بتعاون مختلف الفروع العلمية، ليس كمختلف الأمم والدول التي تجتمع في الأمم المتحدة - كما يقول - دون أن تفعل شيئا آخر غير التأكيد على حقوقها وسيادتها بالنسبة إلى الأمم الأخرى، بل لتؤكد على إرادتها في التعاون والتبادل، وبالتالي لكي تصبح شيئا عضويا ومنظما.

ثم ظهر تعدد الفروع البينية، التي تتشكل من مجموعة من الفروع حول مشروع معين أو موضوع مشترك. وهكذا تكون الفروع المعرفية، مدعوة بوصفها تقنيات متخصصة، لحل هذا الشكل أو ذاك، أو أنها على العكس، تكون في علاقة معمقة، من أجل إدراك أو معرفة

ورؤية هذا الموضوع أو هذا المشروع، كموضوع الأنسنة على سبيل المثال، الذي يقوم بدراسته علم ما قبل التاريخ.

وأخيرا، ظهرت العلوم العابرة، التي تتميز غالبا بنماذجها المعرفية التي تعبر الفروع العلمية أو المعرفية، وتكون في بعض الأحيان حادة، وإجمالا فإن هذه الركبات البيئية والمتعددة والعابرة، هي التي لعبت دورا متميزا في تاريخ العلوم، ويمكن دورها الحيوي في ما يسميه موران بعملية التهيئة "écologiser" للفروع، أي الأخذ بعين الاعتبار لسياقاتها، بما في ذلك ظروفها الثقافية والاجتماعية<sup>(13)</sup>. وما تستوجبه من معرفة ببحثها، ونوع المشاكل أو الأسئلة التي طرحتها وكيف تحولت. كما يجب أن لا نكسر أو نحطم كل ما أقامته الفروع المعرفية المختلفة، أي لا يجب إن نحطم كل انغلاق. فهناك مشاكل للفروع العلمية ومشاكل للعلم مثل مشكلة الحياة. لذا يجب إن يكون الفرع المعرفي مفتوحا ومغلقا في الوقت ذاته<sup>(14)</sup>.

ويتساءل إدجار موران، عن القائدة من المعارف الجزئية، إذا لم نجابهها في ما بينها، بفرض أن تشكل صورة تستجيب لتطلعاتنا وحاجاتنا وأسئلتنا المعرفية. يقول في هذا السياق (لتفكر في أن ما هو فوق الفرع المعرفي ضروري للفرع ذاته، إذا لم نرغب أن يتحول هذا الفرع إلى نوع من الفرع الآلي والعقيم، وهو ما يدفعنا إلى موضوع معرفي تم تشكيله منذ ثلاثة قرون من قبل العالم والفيلسوف "بليز باسكال" Blaise Pascal الذي برر وسوغ قيام الفروع العلمية، وفي الوقت ذاته، ضرورة قيام فرع علمي فوق (métadiscipline)<sup>(15)</sup>.

إن الدعوة إلى علوم بيئية ستكون دعوة فارغة وخاوية إذا اقتصت فقط بالجمع بين الفروع المختلفة، ولكنها ستكون مثمرة إذا تركزت على البحث العلمي وبالتالي ضرورة إيجاد موضوع بحث مشترك وحركة تبادل للمعلومات والمعارف، من هنا وجب القول: (إن العلوم البيئية هي امتلاك فهم وتصور يغير الفروع دون أن يلغيها)<sup>(16)</sup>. فمثلا علم البيئة علم بيئي، لأنه يتكون من أنساق معرفية عديدة متمحورة حول موضوع واحد، يدرس من قبيل الأحياء والنبات والحيوان في حيز جغرافي ومناخي. وكل هذا يعد نميحا من العلاقات، وعالم البيئة لا يعرف كل هذه العلوم ولكنه سيدعو العلماء في علم الحيوان وعلم النبات... إلخ. أنه لا يجمع هذه العلوم ولكنه يتعاون معها. وكذلك الأمر في ما تعلق بعلوم الأرض فحتى الستينيات من القرن العشرين كانت العلوم المشكلة له منفصلة وهي علم البراكين والنفط والجيولوجيا، ولكنها اليوم أصبحت مترابطة، وينظر إليها على أنها نسق مركب... إلخ. إن هذا الترابط الذي تقيمه العلوم البيئية يساعد في العملية التعليمية؛ لأنه ينطلق من أسور ملموسة ومحسوسة، كالكون مثلا، بدلا من إن ينطلق من أمور مجردة كفضاء الفيزياء على سبيل المثال. لذا وجب العمل على تعدد الاختصاصات البيئية والمتعددة والعابرة.

نستخلص من هذا أن إدجار موران ينطلق في دعوته للعلوم البيئية والعابرة والمتعددة، من واقع انغلاق وعزلة ولا تواصل الفروع العلمية القائمة، ومن كونها أصبحت مفتقة ومجزأة، وتقوم بعمليات تجزئة وتفكيك للتواهر والمواضيع المدروسة، متجاهلة الوحدة القائمة في ما بينها. من هذا الواقع المتأزم للفروع المعرفية المختلفة تتم المداواة بالعلوم البيئية. ولكن ما لاحظته موران هو أن العلوم البيئية، بعد فترة من ظهورها لم تستطع حل هذه المشكلة؛ لأن الفروع المعرفية بقيت مشدودة وحساسة لسيادتها واستقلالها، ولأن العلوم

اليينية أصبحت نوعاً من التجميع للفروع، لذا وجب في نظره التقدم بخطوة جديدة تتمثل في الدعوة إلى العلوم العابرة.

والسبب في ذلك، أن التطور العلمي منذ القرن التاسع عشر لم يكن تطوراً في فروع العلوم المختلفة، وإنما في الفروع العابرة أيضاً. من هنا وجب الحديث ليس فقط عن العلوم المختلفة وتاريخها ولكن عن العلم وتاريخه، لأن هناك وحدة في المنهج واتفاق في جملة من المسلمات كالموضوعية القائمة على استبعاد الذاتية، واستعمال الرياضيات لغة ونمط تفسير، والبحث في الطرق الشكلية أو الصورية، أو كما قال: (إن العلم لا يمكن أن يكون علماً، ما لم يكن علماً عابراً)<sup>(١٧)</sup>. وأكثر من هذا، فإن تاريخ العلوم يحمل الكثير من الحالات التي تعبر عنها العلوم العابرة وجسدها العلماء بسيرهم وإنتاجهم كـ(نيوتن وماكسويل وأينشتاين). ولقد ساهمت الرياضيات في هذه العملية من خلال عمليتي الترييض "Mathématisation" والتشكيل "Formalisation" في إيجاد وحدة للعلوم لم تكن قائمة قبل هذا التاريخ<sup>(١٨)</sup>. من هنا يطرح سؤال أساسي وهو: ما هي الأسس التي تقوم عليها المعارف؟ إذ من العلوم - وفقاً لتحليلات "توماس كوهن"، صاحب كتاب "منية الثورات العلمية" - أن التطور العلمي لا يحصل من خلال تراكم المعارف والعلوم، وإنما بتحويل المبادئ المنظمة للمعرفة. وبما أننا نعيش على مبادئ المعرفة كما تأسست في القرن السابع عشر، فإنه وجب تغيير هذه المبادئ<sup>(١٩)</sup>.

يرى إدجار موران أن مبدأ الفصل بين الذات والموضوع الذي حدث في تاريخ العلوم، وتم بموجبه تحويل الذات إلى الحقل الفلسفي والاحتفاظ بالموضوع في الحقل العلمي، لا يساعد على إنشاء المعارف العابرة؛ لأن هذا الفصل جزء من مشكلة عامة أو مظهر من مظاهر نموذج معرفي يقوم على الفصل والاختزال "Reduction/Disjonction"، يدل على ذلك قيام العلوم منفصلة عن بعضها بعضاً، وخاصة الفيزياء والبيولوجيا والأنثروبولوجيا، وفي حالة ما إذا حاولنا إقامة العلاقة في ما بينها، نقوم بذلك عن طريق اختزالها في فرع أو ميدان أو معطى معين كأن نختزل الاجتماعي والبيولوجي في الفيزيائي وهكذا... لذا فإن هناك حاجة إلى نموذج جديد يقوم على العلوم العابرة ويسمح في ذات الوقت بالفصل والاستقلال والتقابل، أي يسمح بالتواصل ولكن من دون الاختزال.

ومما لاشك فيه أن النموذج العلمي القديم القائم على فصل الذات عن الموضوع ومبدأ الفصل والاختزال، هو نموذج يقوم على مبدأ ثالث "ديكارتى" ألا وهو مبدأ البساطة القائم على الوضوح والتمييز، ولقد بين العلم الحديث مدى محدودية فكرة البساطة، وبالتالي، من الضروري الدعوة إلى نموذج جديد يقوم على فكرة التعقيد أو المركب "Complexe" الذي يفصل ويوصل، يقطع ويربط بين المعارف والفروع العلمية المختلفة<sup>(٢٠)</sup>.

ومفهوم المركب أو المعقد، من المفاهيم العلمية الأساسية في المنظومة الفكرية للعالم والفيلسوف إدجار موران<sup>(٢١)</sup>، ويفيد من بين ما يفيد أن الجزء متضمن في الكل وأن الكل متضمن في الجزء، وأن الواحد قائم في المتعدد وأن للمتعدد قائم في الواحد، كما أنه يرتبط بمصطلح آخر وهو الحوار "Dialogique"، التريب نوعاً ما من مصطلح الجدل، ولكنه من دون خاصية النفي التي تهدف إلى إحلال الجزء في المركب، بل بمعنى يفيد الربط بين أشكال التعارض المختلفة بغية تحقيق التكامل. ومن دلالات مصطلح المركب في أصله اللاتيني

أن كل شيء يعد نسيجاً أو ما يتمج معاً، وعليه فإن الإنسان ذاته يعد نسيجاً مشتركاً، إنه نسيج بيولوجي يتكون من الأعضاء والخلايا والوظائف، ونسيج نفسي واجتماعي وثقافي، لذا فإن مفهوم المركب يسمح بدراسة الإنسان بوصفه كلاً غير مجزأ. على أن من ما تجب الإشارة إليه أيضاً أن من معاني المركب، عدم القدرة على التفكير. فالعبارة التي تقول: (الوضعية معقدة أو مركبة) تعني من بين ما تعني أن الوضعية لا نستطيع وصفها أو تقديرها، من هنا دعوته إلى اعتماد الطريقة المتعددة الاختصاصات لوصف وضعية الإنسان<sup>(١)</sup>.

إن هذا النموذج العلمي الجديد بمبادئه وأسمه، يتطلب أولاً، إعادة تصنيف جديد للعلوم مستوحى من تصنيف بياجى، الذي يتكون من الفيزياء والبيولوجيا والعلوم الأنثروبولوجية-الاجتماعية. بحيث يجب وضع المجال الأنثروبولوجي-الاجتماعي في إطار المجال البيولوجي، لأن الكائن الإنساني كائن حي، ثم وضع المجال البيولوجي في المجال الفيزيائي؛ لأن الكائنات فيزيائية، والعكس صحيح. ويمنع هذا التصنيف قيام عملية الاختزال، كاختزال الإنسان إلى قوانين كيميائية وفيزيائية كما ذهب إلى ذلك كلود ليفي ستروس<sup>(٢)</sup>. وبالتالي يسمح بدراسة ما يسميه بمستويات الانبثاق. وثانها ربط هذه العلوم والمعارف بالسباق الثقافي والاجتماعي، أي بحجب تأصيل "enraciner" المعرفة الفيزيائية والبيولوجية والأنثروبولوجية-الاجتماعية في ثقافة معينة ومجتمع معين وتاريخ معين، وبذلك تتأسس المعارف العابرة بوصفها معرفة موسوعية<sup>(٣)</sup>. فكيف يمكن أن تساهم هذه العلوم البينية والمتعددة والمعبارة في الإصلاح التربوي والفكري في زمن العولمة؟

ثانياً . في الإصلاح التربوي والفكري: يتميز طرح إدجار موران للإصلاح بالنظرة الكلية والشاملة، لأنه يشمل مناحي الحياة المختلفة وخاصة ما يسميه بإصلاح النظم الاجتماعية، وإصلاح الحياة وطرق العيش، والإصلاح الأخلاقي والتربوي، الذي يشكل عنصراً أساسياً من الخطة الشاملة للإصلاح.

## أ . في الإصلاح التربوي :

تعتبر العلوم البينية والمتعددة والمعبارة بمثابة البديل لحالة وضعية المعرفة في الألفية الثالثة، ووسيلة هامة للإصلاح في مجالي التربية والفكر. وفي كتابه الهام "المعارف الضرورية لتربية مستقبلية" ناقش موران المشكلات الضرورية والأساسية التي تتجاهلها التربية الحالية، والبدايل المناسبة لتربية مستقبلية تقوم على سبعة معارف ضرورية وأساسية لكل مجتمع وثقافة من دون تمييز أو تخصيص<sup>(٤)</sup>. وهذه المعارف هي:

١ . معرفة المعرفة (Connaissance de la connaissance): يدعو موران إلى إقامة ما يسميه بمعرفة المعرفة لتشخيص مخاطر الخطأ والوهم الذي يعرقل حركة الفكر الإنساني. وبالتالي القيام بـ(معركة حيوية من أجل التجلية والوضوح) ويتجسد ذلك في مجال التربية، بتدريس وتعليم الخصائص العصبية والفكرية والثقافية للمعارف الإنسانية، والعمليات والنماذج الإنسانية والثقافية التي توقعنا في الخطأ والوهم. ويعدد موران أشكال الأخطاء المختلفة، ومنها الأخطاء العقلية "mentales" كعدم التمييز بين الحلم واليقظة، والخيال والواقع، والذاتي والموضوعي، والأخطاء الثقافية التي تعود إلى أنغلعتنا الفكرية النظرية

والمقائدية والأيديولوجية، التي لا تشكل في ذاتها مصدرا للخطأ ولكنها تحمي الأخطاء التي تكمن فيها. وتتمثل أخطاء العقل في عمليات الفصل المختلفة بين الذات والموضوع والنفس والجسد والروح والمادة والكم والكيف والغاية والوسيلة... إلخ. وهو ما يؤدي إلى إقامة معرفة بديلة تتميز بالعقلانية والربط والتفتح والنقد<sup>(١٢٠)</sup>.

٢. مبادئ معرفة ملائمة (Principes d'une connaissance pertinente): يرى موران أن هناك مشكلة رئيسية يتم تجاهلها دائما، إلا وهي ضرورة وجود معرفة قادرة على تحفيز المشاكل العامة، والأنشائية، وتتضمن المحاذير الجزئية والقطاعية. ذلك أن الأولوية المعطاة للمعارف الجزئية بحسب الفروع، جعلت من الصعوبة إقامة علاقات وروابط بين الجزئيات والكليات، وبالتالي إقامة معرفة عامة قادرة على أن تتعرف وأن تدرس المواضيع في سياقها وتعقدتها ومجموعها "contexte, complexe, ensemble". كما أنه من الضروري أن تطور وتنمي الميل الطبيعي للفكر الإنساني في أن يضع جميع المعلومات في إطار من السياق والكل. وأن نتعلم المناهج التي تسمح بإدراك ومعرفة العلاقة التبادلية والتأثيرية بين الأجزاء والكل في عالم معقد ومركب<sup>(١٢١)</sup>.

٣. تعليم الظرف الإنساني (Enseigner la condition humaine): يتميز الكائن الإنساني بكونه كائنا فيزيائيا وبيولوجيا ونفسيا واجتماعيا وثقافيا وتاريخيا. إن هذه الوحدة المعقدة لطبيعة الإنسان هي التي تم تجاهلها من قبل التعليم أو لم يتم إدماجها، بحيث أصبح من المتعذر تعليم دلالة ومعنى الكائن الإنساني وذلك بفعل التجزئة التي تقوم بها الفروع المعرفية. لذا وجب تأسيس أو إعادة تأسيس معرفة، تمكن كل فرد من أفراد النوع الإنساني أن يعرف ويعي في الوقت ذاته، هويته المعقدة وهويته المشتركة مع بقية أفراد النوع الإنساني. ويرى موران، أن الظرف الإنساني يجب أن يكون موضوعا أساسيا في كل تعليم. وأن المعارف الجزئية المختلفة يمكن لها أن تساهم في معرفة وحدة وتعقد الكائن الإنساني وذلك من خلال الجمع وتنظيم المعارف المتفرقة، في العلوم الطبيعية والإنسانية والأدبية والفلسفية، وأن تبين الصلات والعلاقات والروابط، بين الوحدة والتنوع لكل ما هو إنساني<sup>(١٢٢)</sup>.

٤. تعليم الهوية الأرضية أو الكوكبية (Identité\_ terrienne): أن فكرة المصير الكوكبي للنوع الإنساني بوصفها واقعة أساسية، قد تم تجاهلها من قبل التعليم. وأن الاعتراف بالهوية الإنسانية باعتبارها هوية كوكبية، ستصبح ضرورية لكل واحد منا، من هنا وجب أن تصبح موضوعا مركزيا في التعليم. وسيكون من المناسب أن نعلم تاريخ الكوكب الأرضي، الذي بدأ بتقارب القارات ابتداء من القرن السابع عشر، كما أنه من الضروري التنبيه إلى الأزمة الكوكبية والمعقدة والمركبة، التي سمت أو طبعها القرن العشرين، وأن نبين أن البشرية تواجه ذات المشاكل في ما يتعلق بالموت والحياة، وأنها تشكل جماعة ذات مصير واحد. وسنبين في العنصر القادم من البحث مضمون هذه الهوية<sup>(١٢٣)</sup>.

٥. مواجهة أشكال اللاتيقين (L'incertitude): لا شك أن العلوم قد قدمت لنا عددا هاما من أشكال اليقين، غير اكتشاف حقائق هامة على جميع المستويات، ولكنها في القرن العشرين قد بينت لنا أيضا، مجالات عديدة من اللاتيقين، لذا فإن التعليم يجب أن يشمل

هذا الجانب المتعلق باللايقين الذي ظهر في مجال الفيزياء وخاصة في (الميكروفيزياء، التيرموديناميك، وعلم الفلك) وفي العلوم البيولوجية والتاريخية. كما انه يجب تعليم مبادئ استراتيجية تسمح بمواجهة غير المتوقع (L'Inattendu)، يجب أن نتعلم كما يقول: (السباحة في محيط اللايقين من خلال جزر اليقين التي نعرفها)<sup>(٢٤)</sup>. وعليه يجب التخلي عن بعض المفاهيم كالحتمية في تاريخ البشرية.

٦. تعليم الفهم والتفاهم (Comprehension): أن التفاهم غاية ووسيلة للتواصل الإنساني في الوقت ذاته. لكن ما يلاحظ هو أن هذا التفاهم غائب في تعليمنا. والحياة الكوكبية الجديدة، تتطلب من جهات عديدة تفاهما مشتركا. ولأن التفاهم ضروري لكل تربية مستقبلية، فإن تغيير الذهنيات أو العقلانيات وإصلاح الفكر، كما سنبين في العنصر الموالي، أصبح امرا ضروريا. أن التفاهم بين البشر، القريب منهم والبعيد، تعد مسألة حيوية، وذلك من أجل أن تخرج العلاقات الإنسانية من حالتها البربرية المتسمة بعدم التفاهم. من هنا ضرورة تدريس أشكال اللاتفاهم "L'Incompréhension" في جذورها وأمنائها وآثارها. كدراسة أشكال العنصرية والإقصاء والرفض، على سبيل المثال. أن دراسة هذه الأشكال، تعد مقدمة أساسية للتربية من أجل السلام<sup>(٢٥)</sup>.

٧. أخلاق للنوع الإنساني (L'Ethique du genre humain): في رأي عالم الاجتماع إدجار موران، على التعليم أن يؤدي إلى نوع من (الأنثروبولوجيا الأخلاقية - Anthro-Ethique) وذلك بالتركيز على الطابع الكوكبي أو الأرضي للطرف الإنساني، الذي يتكون من الفرد والمجتمع والنوع، لذا فإن أخلاق الفرد-النوع تقتضي رقابة متبادلة من قبل المجتمع على الفرد ومن قبل الفرد على المجتمع وهو ما يسمى بالديمقراطية، وإن أخلاق الفرد والنوع تدعو كذلك إلى قيام مواطنة أرضية. ويتم تعليم الأخلاق من خلال الوعي بأن الإنسان هو فرد ونوع ومجتمع في الوقت ذاته، أي أن أخلاق النوع الإنساني تقوم على مبدأين هما: الديمقراطية والمواطنة<sup>(٢٦)</sup>. فهل تعد هذه المبادئ كافية للإصلاح التربوي؟ لا نستطيع الإجابة على هذا السؤال ما لم نتناول جانباً آخر من عملية الإصلاح، ألا وهو الإصلاح الفكري، فماذا يقصد به؟

ب. في الإصلاح الفكري: ينطلق إدجار موران من قاعدة منهجية مستمدة من علم النفس المعرفي والتيار البنوي عموماً، ألا وهي أن أي معرفة مناسبة أو ملائمة لا يمكن أن تقوم إلا في سياق معين. فاي كلمة معينة على سبيل المثال لا تأخذ معناها إلا في إطار الجملة والنص الذي تنتمي إليه، والنص بدوره لا يمكن إدراك معناه إلا في سياق ثقافي معين<sup>(٢٧)</sup>. وكذلك الحال بالنسبة لخبر معين أو حدث ما، فلا يمكن فهمه إلا في سياق شروطه وظروفه التاريخية والاجتماعية وغيرها. ولذا فإن القاعدة المنهجية والمعرفية في نظر الفيلسوف هي ضرورة أن نتعلم كيفية وضع الأمور في سياقها "contextualiser" وأن نعالج المشاكل معالجة كلية أو كما يقول (نقيم معرفة في إطار مجموعة منظمة)<sup>(٢٨)</sup>.

يميز موران بين ما يسميه بثقافة البشرية "La culture de l'humanité" التي تتشكل من التاريخ والآداب والفلسفة والشعر والفنون. وتتصف هذه الثقافة بالتفتح والسياقية والقدرة على التفكير والتأمل في المعرفة. والثقافة العلمية "La culture scientifique" التي اجتاحت

كما يقول الإنسانية منذ القرن التاسع عشر، وتكثفت في القرن العشرين ، وأدت إلى نوع من القطيعة مع الثقافة الإنسانية. وبالتالي أصبح لدينا ثقافتين من طبيعتين مختلفتين، الثقافة العلمية ثقافة المختصين التي تميل إلى الانغلاق وتبتعد ليس فقط على الإنسان العادي، وإنما كذلك على المختص في فرع علمي مغاير، وتخضع لتطور مستقل. وفي الوقت الذي تعرف فيه هذه الثقافة تطوراً متسارعاً، فإننا نعيش مرحلة تنسم بفقدان التفكير العميق "La réflexivité" كالتفكير في طبيعة ومصير العلم الإنساني.

ومن المعروف، أن الفيلسوف الألماني "أدموند هوسرل" مؤسس الاتجاه الظاهري في الفلسفة المعاصرة، قد بين منذ سنة ١٩٣٠ في محاضراته الموسومة بـ "أزمة العلوم الأوروبية La crise des sciences européennes"، ما سماه في حينه بـ (الثقب الأسود للذات العارفة التي تملك الأدوات الكافية لمعرفة المواضيع المختلفة ولا تملك أي وسيلة لمعرفة ذاتها)<sup>(٢١)</sup>. وما يؤكد هذا، هو تنامي الثقافة العلمية، وانحسار الثقافة البشرية وبالتالي تزايد الفواصل والحواجز بين الثقافتين.

يضاف إلى هذا العائق المعرفي والثقافي، عائق آخر يسميه الفيلسوف بتحدي المركب أو المعقد "Le défi - de la complexité". ولقد تشكل هذا المركب العلمي في نظر الفيلسوف في القرن التاسع عشر، وتميز بثلاث خصائص، الأولى النظام والتنظيم والثبات، وما نتج عنها من نظرة حتمية، وثقة ليس فقط في إمكانية معرفة الحاضر وإنما القدرة على التنبؤ بالمستقبل. والثانية وهي خاصية التفرقة والفصل في دراسة المواضيع، بغية معرفتها، وبالتالي فإن أول عملية معرفية يقوم بها هي عملية عزل الموضوع مفهوماً وتجريبياً وقطعه وفصله عن محيطه الطبيعي وإدخاله في محيط اصطناعي. والخاصية الثالثة هي القيمة الكبرى المعطاة لحجج وبراهين الاستنباط والاستقراء، المعتمدة على مبدأ الهوية وعدم التناقض.

أن هذه الخصائص الثلاثة، قد أصبحت اليوم موضوع مناقشة، فمثلاً لم يعد الاحتكام إلى النظام بشكل مستقل عن الفوضى، ففي الفيزياء، تم إدخال حالات اللاتنظيم أو الفوضى، من هنا دعا إدجار موران إلى ضرورة إدخال مبدأ جديد في المعرفة العلمية، أطلق عليه اسم المبدأ الحوارية (Dialogique) وعرفه بقوله (علاقة تكاملية وتعارضية بين الانتظام والفوضى في الوقت ذاته)<sup>(٢٢)</sup>.

والأمر ذاته في ما يتعلق بفصل المواضيع والمواد، بحيث يذهب العلم اليوم إلى إجراء مختلف أشكال الربط والعلاقات، وذلك في إطار من التنظيم العضوي وإقامة أنساق أو نظم، وهو ما تعمل من أجله العلوم البيئية. فموضوع الحياة لم يعد قائماً على جوهر خاص، وإنما على عناصر فيزيائية وكيميائية للكون في مجمله. من هنا أصبحت الكثير من الفروع العلمية تتميز بالطابع النسقي، أي أنها تشمل على عناصر وبنيات مختلفة كعلوم الأرض والبيئة والفلك على سبيل المثال. وهكذا فإننا نشهد اليوم، بروز حركة جديدة في العلوم، إلا وهي حركة الترابط والعلاقات، وإذا لم تنطبق هذه الحركة على جميع العلوم فمن المؤكد أنها تنطبق على عدد منه. وبالتالي فإن ما يبدو مفصلاً في عالمنا قد أصبح متصلاً ومتربطاً في الوقت ذاته.



أما الخاصية الثالثة المتعلقة بالحجج والبراهين، فإن إدجار موران يستند في نقدها إلى ما قدمه الفيلسوف النمساوي العثل لما بعد الوضعية المنطقية، أو العقلانية النقدية "كارل بوبر" في كتابه "منطق الكشف العلمي" الذي قدم فيه نقدا صارما لمبدأ الاستقراء، مؤكدا على استحالة قيام اليقين وفقا لهذا المبدأ، مستبدلا إياه بمنهج للكشف العلمي الذي يقوم على النمو المعرفي ومبدأ القابلية للتكذيب والدحض والمحاولة والخطأ<sup>(٣٧)</sup>.

على أن تحدي المركب بلغة العالم، يزداد قوة وكثافة في زمن العولمة، والمقصود بذلك أن جميع المشاكل الأساسية التي كانت تطرح على أنها جهوية، أصبحت تتجاوز هذا الإطار لتدخل في عمليات عالمية. من هنا وجب طرح المشاكل في إطار سياقها العالمي. كما يجب التفكير في إطار نوع من اللايقين، لأنه من الصعب التنبؤ بما سيحدث مستقبلا، ذلك أننا قدنا ذلك الوعد بالتقدم المستمر والإيجابي والمضمون بواسطة قوانين التاريخ أو مبادئ العقل والعلم. وعليه وجب التعاون بين مختلف المعارف والفروع العلمية والتزود بمبدأ اللايقين الذي يمنحنا القدرة على الانتباه والتركيز.

ولا نستطيع في نظر إدجار موران، تجاوز هذه الوضعية ما لم نتم بإصلاح للتفكير ولا يتحقق ذلك إلا بإعادة ربط العلاقات "reliance"، وخاصة العلاقة بين الكل والأجزاء، أي ذلك المبدأ الذي صاغه قديما الفيلسوف باسكال، ومضمونه أنه لا يمكن معرفة الجزء من دون معرفة الكل والعكس صحيح، وإن أفضل ضمانة للوحدة الحقيقية هو احترام التنوع والتعدد والكثرة. ويتم ذلك وفقا لمبادئ ثلاثة هي:

١. ضرورة التخلي عن السببية الخطية وتعويضها بالسببية البنوية.
٢. التخلي عن مبدأ التعارض والتناقض، واستبداله بالمبدأ الحوارية الذي يجمع بين التعارضات المختلفة مستندا على رأي العالم الفيزيائي (بوه) القائل إن ما يعارض حقيقة عميقة ليس الخطأ وإنما حقيقة أخرى عميقة.
٣. اعتماد المبدأ الكلي أو "hologrammatique" ومواده أن أي عنصر يشكل جزءا من الكل وإن الكل عنصر في الجزء كذلك. وأوضح مثال على ذلك هو ظهور المجتمع، في أفرادها وفي لغتهم وثقافتهم.

كما يتطلب إصلاح الفكر إقامة نموذج إرشادي جديد، بدلا من النموذج المعرفي القائم على الفصل والاختزال، نموذج جديد أطلق عليه اسم النموذج المركب والمعقد القائم على التمييز والترابط والتشعب والتبادل<sup>(٣٨)</sup>. وفي هذا السياق فإن دور التربية يتمثل في تعليم العلاقات والروابط وصياغة الإشكاليات، إذ من الأهمية بمكان، أن نتعلم كيف نطرح المشكلات أو نصوغ المشكلات "problématiser"؛ وفي تقديره فإن أفضل طريقة للتعليم وفق النموذج الإرشادي الجديد، هو الانطلاق من هذه الأسئلة: من نحن؟ من أين جئنا؟ وأين نحن الآن؟ أي علينا أن نبدأ من الإنسان ونبين جوانبه المختلفة البيولوجية والنفسية والاجتماعية وغيرها. وهكذا نستطيع الدخول في الفروع المعرفية المختلفة وذلك بالاحتفاظ على الطابع الإنساني، مستنتجين في الوقت ذاته الوحدة المعقدة والمركبة للإنسان. كذلك من الضروري أن نعلم الانسجام "coherence" من خلال المركب والعقد؛ لأنها صفة تمكننا من فهم التعدد الذي يتضمنه المركب.

و عليه، فإن الإصلاح الفكري يعد استجابة لتحدي المركب، وذلك من خلال جملة من الخطوات المعرفية والسياقية والمبدأ الحوارية وإعادة ربط العلاقات والنظرة الكلية وصياغة الإشكاليات والانسجام، ولكي نبين معالم هذا الإصلاح من خلال أمثلة وإشكاليات مطروحة على الفكر الإنساني، فإننا سنناقش مشكلة الهوية أولاً، ثم العولة وإمكانية تجديد الحضارة ثانياً.

#### ثالثاً. نماذج تطبيقية:

أ. في الهوية الإنسانية: لعل أحسن مثال لعملية الإصلاح التربوي والفكري ولدور العلوم البيئية والمتعددة والعابرة، يظهر في موضوع الهوية الذي يعرف نقاشاً عالمياً واسعاً، وخاصة بعد ما أثارته العولة من ضغوط على مختلف الهويات الثقافية. وينطلق إدجار موران في تحديده لمفهوم الهوية الإنسانية من ثلاثة عناصر مترابطة ومتكاملة وهي الفرد والمجتمع والنوع، بحيث يلفد الفرد كل واحد منا، وكل واحد منا هو جزء من نوع ومن مجتمع. نحن في المجتمع والمجتمع فينا من خلال اللغة والمعايير والأفكار والأيدولوجيات، وبقدرتنا على التكاثف فإننا نضمن بقاء النوع، من هنا فإن هذه الثلاثية تشكل كلا واحداً ومتعدداً في الوقت ذاته، وعلاقتها علاقة متعددة وتتم بطريقة دائرية بحيث إن الفرد يؤدي إلى المجتمع ومنه إلى النوع والعكس صحيح، وكل عنصر يشكل سبباً لغيره، لذا فإنه لا يمكن أبداً الفصل بين هذه المستويات الأساسية المشكلة لهوية الإنسان<sup>(38)</sup>.

و إذا كانت الهوية في تقدير العالم، لا يمكن تفكيكها خارج ثلاثية الفرد والمجتمع والنوع، فإنه لا يمكن كذلك تعريفها خارج الوحدة والتنوع. فالتعارض الأولي الذي نلاحظه بين الوحدة والتنوع أو التعدد، ناتج من كون أن هناك من يؤكد دائماً على التنوع ومن يؤكد على الوحدة. من هنا فإن المشكلة الأساسية في الهوية تتعلق بطبيعة تفكيرنا وبطريقة تنظيم معارفنا. فليس الإشكال في المفهوم، أو الصعوبة في التعريف، وإنما في نوع التربية والتعليم، فالإنسان ذاته موضوع الوحدة والتنوع، إنه هو هو ولكنه متنوع ومتعدد، فخلال تنجده دائماً وتؤدي إلى تغيرات كل عشر أو خمس عشرة سنة، لذلك ينتقل الإنسان الواحد في مراحل عمرية مختلفة، ولكنه يبقى هو هو، وحتى عندما تفهم الهوية كذات، فإننا في هذه الحالة نلاحظ، تزاوجاً بين حركتين متشابهتين ولكنهما متكاملتين ومتحدتين، الأولى هي حركة النقي، الإنسان يعمل على إلغاء كل من يحاول أن يحتل مكانه، ولكن في الوقت نفسه يعمل كل ما في وسعه لإحلال الآخر فيه، فهو يحب وينجذب الأولاد ويحب وطنه أي كل ما يشكل آخره وغيره. وهذه هي وحدة الهوية التي لا تمنع قيام التنوع، فعندما يكون الإنسان غاضباً على سبيل المثال، فإنه ينفي عملياً أن يكون محباً، ولكن ذاته وهويته واحدة، وفي مجال علم النفس يمكن الحديث عن شخصيات مختلفة لذات الشخص الواحد حسب الظروف والسياقات، ولكن بطبيعة الحال يجب أن لا نعتد على الحالات المرضية، فداخل كل ذات هناك حضور متنوع للكثرة، من هنا يجب الإقرار بأن كنز الإنسان في تنوعه وقوته في وحدته<sup>(39)</sup>.

و في تقدير إدجار موران، فإن الإنسان لا يحمل خاصية العقل فقط بل خاصية الجنون كذلك، وأن ما اشتهر به الإنسان "بوصفه كائنًا عاقلًا" "Homo Sapiens" قد غطى على

الكثير من خواصه الأخرى الحاضرة في هويته، التي يحاول استبعادها ونقيها ومنها على وجه الخصوص، أن الإنسان لا يرتبط بالعقل فقط وإنما بالجنون كذلك، لذا نجده يضيف إلى خاصية الإنسان العاقل خاصية "الإنسان المجنون Homos Démens". ولقد أثبت علماء النفس وخاصة علماء النفس الأعصاب، أن العالم الرياضي وهو يجري أبحاثه الرياضية التي هي مثال للعقلانية؛ يدخل في حساباته ومعادلاته الكثير من العواطف والرغبات والمشاعر. لذا فإنه من غير الممكن لا علميا ولا منهجيا فصل جانب من هوية الإنسان عن الجوانب الأخرى.

كما أن تلك الصفة التي تربط الإنسان بالاقتصاد " HomoEconomicos " وترده إلى نوع من الذرائعية التي تبحث على الربح والفائدة فقط، تتجاهل جانبا آخر من هوية الإنسان التي يتم أيضا تهميشها والتقليل منها ونعني بذلك دور اللعب والفرح والاحتفال والعطاء والمجانية والحب والشعر، وهي جوانب لا يمكن بأية حال من الأحوال تجاهلها ولا ردها إلى الإنسان الاقتصادي.

وعلميا فإن الدعوى التي تقول أن الإنسان العاقل يعيش عصر العقلانية، يقتاسي أن العقل ما يزال يعيش في الوهم والأساطير والغرائب، ولعل من أكبر مفارقات العقل أنه هو الذي يصنعها، لتتأمل، يقول الفيلسوف، في أسطورة التقدم وما أدت إليه. أن هذا الإنسان العاقل لا يختلف في واقع الحال عن الإنسان النيودرنالي " Neandental " الذي كان يدفن معه سلاحه وطماعه.

على أن هنالك بالتأكيد من يعترض على هذا التوجه في التحليل، ويقول إن هذا الجمع بين العقل والأسطورة قد تجاوزه الإنسان، وخاصة إنسان الحضارة التقنية، وبالتالي فنحن في زمن نهاية الأساطير. ويرد الفيلسوف على هذه الحجة بإقرار قاعدة منهجية تمثل في الحقيقة جانبا من جوانب فكره العام، وهي أنه لا وجود لحضارة أسطورية بشكل كامل ولا لحضارة تقنية بشكل كامل، والدليل على ذلك، أن الحضارة التقنية التي تعرفها البشرية المعاصرة، تحكمها أسطورة التقدم، وإن حياة الإنسان المعاصر تجتمع وتتعايش فيها عديد من الأشكال وصور الإيمان والعقلانية والتقنية والسحر والوهم. وفكرة الألوهية تعرف دائما تجددا في كل مذهب وأيديولوجية، يدل على ذلك كثرة وتنامي التهارات العقائدية المختلفة المعاصرة. لا تعني الهوية الإنسانية، هوية واحدة، لأن لكل فرد ولكل مجتمع هويته المركزية. فلكل واحد منا له ذاته الخاصة وعائلته وقريته ومدينته ووطنه. لكن هذا لا يمنع من قيام هوية عالمية، فالفرنسي على سبيل المثال يستطيع أن يكون أوروبيا وهو ما يحصل الآن عمليا، ويمكن كثيرا أن يصبح عالميا، أي مواطنا عالميا. لقد تعودنا في ما يرى الفيلسوف كثيرا، على التفكير الأحادي والإقصائي في الوقت ذاته، في حين أن الواقع والحياة يبينان دائما، أننا نجتمع بين هوية عميقة خاصة، وهوية كلية أو عامة تكون أكثر اتساعا ورحابة، ننشوي فيها. لذا لا يتردد في الدعوة إلى قيام هوية أوروبية ومن ثمة هوية عالمية، وفي حالة تشكل وقيام مثل هذا المجتمع العالمي فإن هوية الإنسان بوصفها إنسانية الإنسانية، هي التي تشكل مستقبل الإنسان وأمله<sup>(1)</sup>.

إلا أن هناك، من يعترض على هذا النهج باسم الثقافة الوطنية والخصوصية التاريخية والأصالة، وما إلى هناك من ضروب الهويات المغلفة. وجواب الفيلسوف على ذلك هو أنه ليس هناك من ثقافة خالصة أو هوية خالصة أو تاريخ خالص أو ذات خالصة. فالثقافات هي دائما في حالة انفتاح وانغلاق، بحيث تكون الثقافات أو الهويات منفتحة عندما تكون قادرة على امتثال عناصر جديدة، ومنغلقة عندما تريد أن تحتفظ بأسسها أو ميزاتها الخاصة، إلا أن الهويات في الغالب تقوم بعملية الامتصاص والمزج الخاصة بها، لكن لم يحدث أن بقيت هوية واحدة خالصة، فكل الهويات هي نتاج لعمليات مزج وتركيب شديدة التعقيد والتنوع، وتلجأ دائما إلى إظهار خصوصيتها وعلاماتها الأصلية سواء في حالة الانغلاق أو الانفتاح. من هنا يجب الإقرار بالطابع المركب لمختلف مناحي هوية الإنسان. وهو ما يتطلب فحصا شاملا، لا يقتصر على جانب من الجوانب، وبذلك جاء كتابه "هوية الإنسان"، مثلا للعلوم البيئية؛ لأنه يشتمل على العديد من المعطيات الأنثروبولوجية والتاريخية والفلكية والبيولوجية والنفسية والاجتماعية والفنية، وبعد تطبيقا عمليا لها<sup>(1)</sup>.

ب. في العولة وتجديد الحضارة: إن أحد الشروط الأساسية لقيام أي مجتمع كان، في نظر موران، هو توفر شرط التواصل والاقتصاد وفكرة المواطنة، وإذا كان العنصر الأول متوفر بفعل الوسائل المختلفة التي تقدمها العولة، وخاصة عولة الاتصالات، فإن العنصر الثاني يعرف مشكلات عديدة منها، عدم خضوعه لرقابة المجتمع الكوكبي أو العالمي "planétaire"، وافتقاره إلى مؤسسات عالمية قادرة على التقرير والتأثير. وما يحول دون قيام مثل هذه المجتمع هو غياب العنصر الثالث، أي فكرة انتمائنا إلى وطن واحد، أو الانتماء إلى "الأرض-الوطن Terre- Patrie" وشعورنا بالمواطنة العالمية. ويرى موران أنه من الضروري استعادة ليس فقط الوعي بالمخاطر التي تواجهها ولكن بالإمكانات التي تملكها الإنسانية. وأول هذه الإمكانات هو أن العصر الكوكبي، قد سمح بقيام تواصل بين الناس، إلا أن هذا غير كاف على الإطلاق، لذا فإن على الجميع واجبات وخاصة المجتمعات الديمقراطية، ومن هذه الواجبات المستعجلة ضرورة أن تهتم المجتمعات المتقدمة بمشاكل المجتمعات النامية أو التي هي في طريق النمو، وضرورة إحلال العدالة في العلاقات الدولية، وذلك عن طريق إقامة شراكة متوازنة.

و في هذا السياق يرى، أن المجتمعات الإسلامية تواجه تحديات خاصة، لذا على العالم الغربي أن (يسالم العالم الإسلامي) على حد قوله، لأن هناك عوامل عديدة (جعلت هذا العالم يعيش في تناقض حاد بين هوية منطقية ورغبة جامحة للحدثة، مع شعور بالقهر تحت نظم استبدادية وعلاقات دولية ظالمة، من هنا يظهر الماضي أكثر إشراقا والحاضر أكثر بؤسا والمستقبل مظلمًا)، هذا بالإضافة إلى الصراع العربي - الإسرائيلي المحتدم الذي يؤجج هذا الوضع، ومع ذلك لا نجد أحدا يفكر في هذه الحالة الاستعجالية الخطيرة التي لا يمكن حلها بمنطق السياسات الحالية، وإنما المطلوب إقامة سياسة حضارية<sup>(2)</sup>. وعليه، فإن المطلوب في زمن العولة هو إقامة سياسة الحضارة "Politique de la civilisation" تركز على فكرة الأرض الوطن، أو المعمورة كما قال الفارابي قديما، حيث جميع الأمم تتحد في نوع من الكونفدرالية، وحيث تغدو المواطنة صفة عالمية. فالحضارة الحالية التي تقودها أوروبا

وأمریکا، تمر بأزمة عميقة ومتعددة الأشكال، بحيث تحولت جميع المكاسب التي حققتها خلال القرون الماضية إلى مشاكل مستعصية، وتأزمت الأسس ذاتها التي انطلقت منها هذه الحضارة، فعلى سبيل المثال لا الحصر، فإن أحد الأسس المشكلة للحضارة الغربية وهو الإيمان بقيمة الفرد، الذي تم التعبير عنه بالنزعة الفردية، وهي فكرة اكتشفها العصر الحديث وبلورها عصر التنوير، هذا الأساس تحول إلى مشكلة مستعصية في الرحلة المعاصرة، بحيث تحولت الفردانية إلى نزعة مشادة لقيمة الفرد وذلك بظهور أشكال من "التنوير atomisation" أي تحويل الفرد إلى ذرة ضمن بنيات عامة وشاملة وقاهرة، كما تعرض الفرد المعاصر إلى أشكال من العزلة القاتلة بفعل التحولات الكبرى التي طرأت على الأسرة من حيث بنيتها وطبيعتها وما نتج عنها من علاقات اجتماعية وعاطفية مغايرة، هذه العزلة أدت إلى شيوع ظاهرة التمركز الذاتي أو الانغلاق حول الذات "égocentrisme"، وهو ما أدى بدوره إلى تراجع الأشكال المختلفة للتضامن الاجتماعي. وإن التقنية التي تعتبر أحد الأسس المركزية للحضارة المعاصرة، قد طرحت بدورها مشكلات شديدة التعقيد، فهذه التقنية التي حررت الإنسان من قيود كثيرة، وحققت له الكثير من الإمكانيات وسخرت له الكثير من الطاقات، قد حولت الإنسان المعاصر والمجتمعات المعاصرة إلى نوع من الآلة الرهيبة، آلة محكومة بمنطق الحساب والأرقام والتكميم والقياس، وتسببت في الكثير من المشاكل على رأسها مشاكل البيئة والتلوث وكل المخاطر التي يواجهها المحيط الطبيعي للإنسان. وحتى العلم ذاته، الذي كان بالنسبة لعصر النهضة في الحضارة الغربية قوة وسلطة لا يرقى إليها الظن والشك، كما ذهب إلى ذلك الفيلسوف الإنجليزي "فرنسيس بيكون"، هذا العلم أصبح في زماننا موضوع شك وريب، لأنه أصبح يحمل في طياته سلبيات ومخاطر ليس أقلها الرعب النووي الذي يهدد مصير الإنسان والحياة على الأرض.

و عليه فإن كل ما يمثل الحضارة المعاصرة من أوجه إيجابية وعوامل ناجعة، متضمنة في كلمة التقدم بمختلف مظاهره، وخاصة ذلك التقدم الخطي التصاعدي الذي يغيد من بين ما يغيد، أن حاضرتنا أفضل من ماضينا وإن مستقبلنا أفضل من حاضرتنا، هذا التقدم الذي تحول إلى مثل ونموذج وهدف لجميع المجتمعات الغربية والشرقية على السواء، نراه اليوم بنهار مثل انهيار الكثير من الأساطير. من هنا يجب أن نعترف كما يقول الفيلسوف وعالم الاجتماع بان (الحضارة الصناعية والتقنية والعلمية قد خلقت مشاكل أكبر من تلك التي تقوم بحلها)<sup>(١٢)</sup>. على أن هذه الأزمة البنيوية الشاملة للحضارة الغربية، لا تخص المجتمعات الغربية فقط، وإنما تشمل العالم كله، وذلك نظرا للطابع العالمي لهذه الحضارة، التي تقوم بتوحيد جميع أشكال التنظيم والتسيير الاجتماعي والاقتصادي للإنسان، من هنا فإن ما طرحه من مشاكل لا يلزم جهة معينة من العالم ولا ناحية من نواحيه، وإنما طبيعة هذه المشاكل أنها عالية مع اختلاف في الدرجة، ومن دون شك فإن هذا ما يتم التعبير عنه منذ أكثر من عقد بمفهوم العولمة، خاصة وأن جميع المجتمعات من دون استثناء يذكر، تعمل وأن كان ذلك بطرق مختلفة وبأشكال متعددة، على قيام تنمية لها قدرة تنافسية كبيرة، ولكنها تنمية كمية بالدرجة الأولى وفي المقام الأول، وتعتمد تقريباً على الوسائل التقنية والصناعية ذاتها، سواء في الشرق أو في الغرب.

إن هذه التنمية في رأي عالم الاجتماع، قد طورت جانباً واحداً من حياة الإنسان هو الجانب الاقتصادي، وأهملت جوانبه الإنسانية والأخلاقية الأخرى، يتساوى في هذا المنحى والتوجه المجتمعات المسماة متقدمة والمجتمعات المسماة متخلفة أو السائرة في طريق النمو. وجميع الحلول المقدمة سابقاً لهذه المشاكل، قد تم تجاوزها وإعادة النظر فيها، ولذا فإن من بين التحديات الكبرى لإنسان الألفية الثالثة هو أن يجد حلولاً جديدة لمشكلات الحضارة الصناعية. ومن بين أهم هذه التحديات، هو أنه ما كان يعتقد سابقاً بمثابة حلول اقتصادية لحاجات الإنسان، والقائمة على استغلال الثروات الباطنية للأرض قد أصبح اليوم معضلة تنذر بحدوث تناقص هذه الثروات، فالاستغلال اللامحدود للثروات الأرض أصبح يشكل خطراً حقيقياً يتمثل في نضوب الموارد الطبيعية على رأسها الماء والأشكال المختلفة للطاقة. كما أن من بين التحديات الكبرى لهذه الحضارة التفاوت النوعي بين التقدير الكمي والنوعي الذي يتم في الغالب على حساب النوعي، يرجع إلى كون هذه الحضارة تقوم على الكم والعد والحساب، واستبعاد الجانب الكيفي والنوعي لحياة الإنسان، والمأساة كما يقول أن (الحب والمعاناة والرغبة والمتعة والشعر تدخل في الباب النوعي ولذا يتم تجاهلها)<sup>(١)</sup>. علماً أن هذه النزعة الكمية للحضارة الصناعية لم تقلح في حل أكبر وأخطر مشكل من مشاكلها وهو البطالة، فجميع الأيديولوجيات والنظريات في التسيير والإصلاح، وقفت عاجزة أمام مشكلة البطالة التي يواجهها إنسان الألفية الثالثة، وما يترتب عنها من آثار سلبية، لعل أولها كيفية تقدير الفرد لذاته وإدراكه لهويته، وهي مشكلة كما تشير جميع الدلائل، تزداد تفاقمًا يوماً بعد يوم.

وبما أن الحضارة الغربية وصلت إلى هذا المأزق وإلى هذه الدرجة من التأزم، فإن الفيلسوف يرى أنها لا تختلف في هذا الشأن مع جميع الحضارات السابقة التي وصلت إلى هذا الانسداد، بحيث لم يبق أمامها إلا أحد الخيارين، إما التقهقر والتراجع والانتحط، وإما التغيير والتجديد في مختلف النظم التي تشكلها. ومما لا شك فيه أن للعولمة، جوانبها التخريبية والهدامة، وخاصة ذلك الجانب المتمثل في اقتلاع الثقافات الخاصة وتوحيد الهويات المتنوعة، إلا أنها في نظر الفيلسوف تبقى إمكانية جديدة وهامة أمام إنسان الألفية الثالثة، تظهر هذه الإمكانية في (الأشكال المختلفة للتواصل والتفاهم بين الناس، مما يؤدي إلى أشكال مختلفة من التهجين)<sup>(٢)</sup>. أن هذه المحطة الواعدة للعولمة لا يمكن لنا بلوغها ما لم نؤصلها - كما يقول - في وعينا، وذلك بالاستناد إلى الفكرة التالية: "إننا جميعاً ورغم اختلاف ثقافتنا ولغتنا وأدياننا وأوطاننا وتاريخنا، نشكل مواطني هذا العالم، سواء كنا أوروبيين أو آسيويين أو أفارقة أو أمريكيين. وأن الوعي الجديد بالجماعة الإنسانية، وبمصر الأرض والمعورة، هو الشرط الضروري لتغيير آلية ونظام الحضارة الغربية الصناعية القائم إلى الآن". بهذا الشرط، يعتقد الفيلسوف، أننا يمكن أن نتجاوز الحروب الأثنية أو العرقية وأشكال الهيمنة المختلفة، وما تؤدي إليه من صراعات قومية تعطل من دون أدنى شك الجانب السلمي لعملية توحيد العالم. لذا يقترح، ضرورة إقامة بعض المؤسسات العالمية حول البيئة والطاقة والتنمية الإنسانية، أي أنه يجب تجاوز الطرح الفردي والوطني إلى الطرح العالمي، وذلك نظراً لتشابك المشاكل المعاصرة. وسياسة الحضارة التي يدعو إليها، هي تلك

السياسة التي تجعل الإنسان مركزاً لكل سياسة ممكنة. أي جعل الإنسان وسيلة وغاية في الوقت ذاته. ولتحقيق ذلك يجب القيام بإصلاح فكري يشمل إصلاح مؤسسات التربية والتعليم والبحث، وإن العامل المقرر في هذا الإصلاح هو ضرورة ربط جميع المعارف والعلوم والتخصصات في ما بينها، وضرورة التركيز على مفهوم المركب، لأنه يعبر عن السمة المركزية للكائن الإنساني، وبالتالي لا يمكن إقامة سياسة حضارية، ما لم تكن هنالك مفاهيم ونظريات تعكس هذا التعدد وقادرة في الوقت نفسه على التعبير والربط بين مختلف المعارف والتخصصات، ففي هذه المرحلة الكوكبية من عمر الكرة الأرضية، أصبح من المحال فصل المشاكل الوطنية عن المشاكل العالمية، وكذلك استحالة فصل المسائل العلمية بين مختلف التخصصات العلمية والصناعية، مما يؤدي بطبيعة الحال إلى ضرورة قيام تعاون وتبادل سواء بين البلدان المختلفة أو بين الباحثين المنتمين إلى مختلف الاختصاصات العلمية والتقنية.

وبناء عليه يدعو الفيلسوف إلى ضرورة تكثيف عملية التبادل بين الناس، وإلى قيام علاقات تبادل بالمعنى الواسع للكلمة، فمثلاً إذا كانت آسيا قد انفتحت على الصناعة الغربية، فعلى الحضارة الغربية أن تفتح على الثقافة الآسيوية وعلى دياناتها وقيمها الإنسانية التي تجمع بين الذات والموضوع والروح والجسد، هذا الجانب الذي همشته الحضارة الأوروبية، فعلى الرغم من ريادة الحضارة الغربية المعاصرة في الكثير من المجالات إلا أن عليها - كما يرى ذلك الفيلسوف - أن تتعلم الكثير من الحضارات السابقة والثقافات المختلفة، وعليها أن تقوم بما قامت به في مرحلتها الأولى إبان عصر النهضة، عندما اعتمدت على العلم العربي والمناقب اليونانية كما قدمتها الحضارة الإسلامية.

#### خاتمة :

إن هذه الأفكار التي نادى بها إدجار موران في مجال التربية والتعليم والإصلاح الجامعي على العموم، قد عرفت طريقها إلى التطبيق والممارسة، وذلك من خلال تكليفه من قبل وزارة التربية والتعليم في فرنسا بإعداد مشروع للإصلاح، عرض للمناقشة في مؤتمر عقد سنة ٢٠٠١، تبني فيه المؤتمرون، فكرة ربط المعارف في ما بينها، وتم إدخال مواضيع مثل الكون والحياة والإنسانية والآداب والتاريخ. كما ناقش المؤتمر المعوقات التي تحول دون تطبيق العلوم البيئية، وقد أثارت مساهماته وما تزال تثير الكثير من الأسئلة والنقاشات سواء في ما يتعلق بمفهوم العلوم البيئية أو الإصلاح الفكري والتربوي أو مفهومه للعولمة وللمسألة الحضارية. وتعرف العلوم البيئية اليوم حركة ازدهار ونمو، يتمثل في ظهور المراكز العلمية والمشاريع العلمية والجمعيات العلمية، وتنظيم العديد من الملتقيات حول العلوم البيئية والمعبرة والمتعددة، مما يؤكد قيام حركة علمية واسعة، ازدادت قوة وتفاعلاً بظهور ما اصطلح عليه بالمجتمع المعرفي الناتج عن المعارف والتقنيات العلمية الجديدة. إلا أن هنالك اتجاهات وآراء تنتقد هذا التوجه في تجديد العلوم، ومن بين النصوص النقدية التي ظهرت، تشير إلى النص الموسوم بـ: كيف يمكن أن تكون العلوم البيئية تجمعا مثيراً للأغبياء؟ ولقد استوحى هذا الكتاب عنوانه، من محاضرة للفيلسوف الفرنسي "لويس التوسير" ألقاها سنة ١٩٦٧<sup>(١٦)</sup>. وفي نظر الكاتب، فإن العلوم البيئية تقوم على مفارقة ظاهرة. خاصة وأن نقد التوسير تزامن

مع ظهور العمل الجماعي الأول الذي قاده إدجار موران<sup>(١)</sup>. ولقد جمع هذا العمل، علوماً ببنية عديدة منها العلوم الاقتصادية والاجتماعية والفيزيائية والطبيعية والتاريخية والأنتروبولوجية الثقافية، ولقد انتهت هذه التجربة إلى فشل ذريع، وذلك بسبب النزاعات التي نشبت بين الباحثين من جهة، وبين مواطني تلك القرية، كما أن هنالك معارضة قوية للعلوم البينية في مجال التربية خاصة بعد أن أصبحت نصوص هذا الفيلسوف موضوع تطبيق في التربية في فرنسا.

ولاشك أن العلوم البينية تواجه صعوبات وعراقيل معرفية ومؤسسية، كتوزيع المواد ووقتها ومراتبها وهي تتطلب من الأستاذ والعلم تجديد معارفه وتجديد علاقته بالمعرفة والتعليم وبالتالي ممارسة مختلفة، وهذا أمر يصعب تحقيقه بسهولة ويسر، وإن العمل الجماعي يواجه عموماً، مشاكل جمة مقارنة بالعمل الفردي وخاصة إيجاد أرضية مشتركة بين مختلف أعضاء فرق البحث.

ومع ذلك فإننا نعتقد أن المقاربة الجديدة للمعرفة العلمية المعاصرة، ممثلة بالعلوم البينية والمتعددة والمعبأة، لا تشكل إلغاء للفروع العلمية المستقلة، وإنما دعماً لها، لأنها هي أساس العلوم البينية، ولكن ما يجب نقده هو انغلاق الفروع والاختصاصات، ما دام الهدف هو تنظيم المعارف حول أسس ومبادئ بنية جديدة. لذلك كله، نعتقد أنه مهما كانت الصعوبات والانتقادات المقدمة من قبل دعاة الاختصاصات والفروع العلمية القائمة، فإن العلوم البينية كمقاربة منهجية وتوجه علمي وأفق فلسفي، أصبحت مقبولة شيئاً فشيئاً في الدوائر العلمية، وذلك لأن الاختصاص الدقيق المغلق قد أدى إلى الكثير من الأخطاء، وأن التكوين العلمي الجيد يتطلب قدراً من المعرفة البينية. وإذا كانت أفكار، إدجار موران في العولة والواطنة العالمية تبدو مثالية مقارنة بما يحدث في الواقع، فإن هذا لا يمنع من تفكير في المشكلات التي تطرحها العولة واقتراح الحلول المناسبة، فلا يكفي القول مثلاً إن: (المواطن العالمي لا يزال فكرة طوباوية والبشرية ليست سوقاً واحدة وحسب)<sup>(٢)</sup>. وإنما من المهم التفكير في إمكانيات الخروج من الصعوبات المعرفية والخضارية التي تواجهها إنسانية الألفية الثالثة.

الهوامش:

(1) Olivier Lalonde, Comment l'interdisciplinarité est-elle possible?, in Legendre, R., Le dictionnaire actuel de l'éducation Montreal, 1993.

(2) الزواوي بغور، المنهج البنوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، عين مليّة-الجزائر، ٢٠٠١، ص. ١٢٣.

(3) Jean Piaget, Logique et connaissance scientifique, Paris, Gallimard, 1967.

(4) إدجار موران عالم اجتماع وفيلسوف فرنسي ولد سنة ١٩٢١، نشر أعمالاً علمية وفكرية رائدة ومتميزة منها: (الإنسان والوقت) ١٩٥٦، و(النماذج الشائعة: طبيعة الإنسان) ١٩٧٤. ومنذ سنة ١٩٨٠ وهو ينشر أجزاء من عمله الموسوعي الموسوم بالمنهج، حيث نشر الجزء الأول بعنوان: (طبيعة الطبيعة)، والجزء الثاني (حياة الحياة)، والجزء الثالث (معرفة المعرفة) والجزء الرابع (الأفكار: مكانها، حياتها، تقاليدها، وتنظيماتها) والجزء الخامس (إنسانية الإنسان: هوية الإنسان) والجزء السادس (أخلاق الجنس الإنساني). كما نشر على هامش هذا المشروع أعمالاً أخرى أساسية منها على وجه الخصوص: (مدخل إلى سياسة الإنسان) ١٩٥٦ (ومن أجل الخروج من القرن العشرين) سنة ١٩٨١، و(العلم والوعي)



سنة ١٩٨٢، و(مدخل إلى الفكر المركب) سنة ١٩٩٠، و(المعارف السبعة الضرورية للقرية المستقبلية) سنة ٢٠٠٠، و(عنف العالم) سنة ٢٠٠٣ بالتعاون مع فيلسوف ما بعد الحداثة "جان بودريار".  
(٥) ينظر على سبيل المثال إلى:

- Sur l'interdisciplinarité, Les cahiers de la Recherche architecturale et urbaine, Interdisciplinarité, Patrimoine (ed.), 2003, n. 12.
- Articuler les disciplines, in, Carrefour des sciences, Actes du colloque du Comité national de la recherche scientifique, Interdisciplinarité, Cnrs, Paris, 1990.
- L'ancienne et la nouvelle transdisciplinarité, in, Edgar Morin, Science avec conscience, ed, Fayard, Paris, 1982.
- Pour une réforme de la pensée, in, Entretiens Nathan des 25 et 26 novembre 1995, ed, Nathan, 1996.
- Relier les connaissances, Le Seuil, Paris, 2000.

(٦) إن هذا التاريخ عام جداً، ذلك إن الفروع المعرفية قد بدأت تتشكل في القرن الثامن عشر وتلقت في القرن التاسع عشر، مثل ما يشير إلى ذلك، ميشيل فوكو، في كتابه: يجب الدفاع عن المجتمع، ترجمة الزواوي بغوره، دار الطليعة، ٢٠٠٣، ص. ١٨٤.

(7) Edgar Morin, Relier les connaissances, Le Seuil, Paris, 2000, p. 35.

(٨) هنالك من ترجم، العلوم البيئية (البيئناهجية) والمتعددة (بـتعددية المناهج) والمابرة (المعيرناهجية)، ينظر، بيسراب نيكولسكو، المعيرناهجية، تقديم، ادونيس، ترجمة، ديمثري أفييرينوس، دار مكتبة اليزيس، دمشق-سوريا، ٢٠٠٠، ص. ٩.

(9) Edgar Morin, Ibid, p. 66.

(١٠) ينظر الزواوي بغوره، مدخل جديد إلى فلسفة العلوم، مطبوعات جامعة منكوري- قسنطينة، ٢٠٠٠، الفصل السادس والتاسع.

(11) Edgar Morin, Ibid. 82.

(12) Edgar Morin, Articuler les disciplines, p. 9.

(13) Ibid, p. 11.

(14) Ibid p. 14.

(15) Edgar Morin, Sur l'interdisciplinarité, Les cahiers de la Recherche architecturale et urbaine, Interdisciplinarité, Patrimoine (ed.), 2003, n. 12, p. 7.

(16) Edgar Morin, Science avec conscience, ed, Fayard, Paris, 1982, p. 124.

(17) Ibid, p. 125.

(18) Ibid, p. 126.

(١٩) انتقد غاستون باشلار فكرة البساطة عند ديكرت وبين أن كل حديث عن البساطة هو مجرد تبسيط، ينظر كتابه، فلسفة اللا أو النفي، ترجمة خليل أحمد خليل، دار الحداثة، بيروت -لبنان، ١٩٨٩.

(٢٠) استقى موران هذه الفكرة من غاستون باشلار، ينظر كتابه:

- Edgar Morin, Science avec conscience, op-cit, p. 163.

(21) Edgar Morin, Introduction à la pensée complexe, ESF, 1990.

(٢٢) الزواوي بغوره، المنهج البنيوي، مرجع سابق، ص. ١٥٠.

(23) Edgar Morin, Science avec conscience, op-cit, p. 127.

- نقرأ تعريفاً مشابهاً للعلوم البيئية والمتعددة والمابرة عند بيسراب ومضمونه أن العلوم البيئية (interdisciplinarité): (نقل المناهج والطرق من فرع معرفي إلى فرع آخر) والمعارف المتعددة (Multidisciplinaire): (دراسة موضوع معين بواسطة فروع مختلفة في الوقت نفسه) وأما العلوم المابرة (Transdisciplinarité) فتتجه بما بين الفروع العلمية وما يعبر الفروع المختلفة أو ما يتجاوزها، لكنها تركز أكثر على مسألة القيم المعرفية وكيفية إدراكنا وفهمنا للعالم، وبالتالي فإن العلوم البيئية تهتم بالعلوم البيئية ودورها في الإصلاح التربوي

بالتأهيج والمتعددة بالموضوع والعبارة بالقيم، لأن غايتها (فهم العالم الحاضر)، وهي في مجموعها تشكل، محاولة علمية وفلسفية لتجديد المعرفة العلمية في الألفية الثالثة (سراب نيكولسكو، العيرفناهجية، بيلان، تقديم، أدونيس، مرجع سابق، ص. ٥٤-٥٥).

(24) Edgar Morin, Les sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur, Le Seuil, Paris, 2000,(avant-propos).

(25) Ibid. p. 10-15.

(26) Ibid. p. 20.

(27) Ibid. p. 30-32.

(28) Ibid. p. 42-42.

(29) Ibid. p. 50-53.

(30) Ibid. p. 60-63.

(31) Ibid. p.70.

(٣٢) الزواوي بغوره، المنهج البنيوي، مرجع سابق، ص. ١٢٥.

(33) Edgar Morin, Pour une reforme de la pensée, in, Les Entretiens Nathan, Sous la direction d'Alain Bentalito, p.8.

(34) Ibid. p. 9.

(35) Ibid. p. 10.

(٣٦) محمد محمد قاسم، نظرية العرق في ضوء المنهج العلمي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية-مصر، ١٩٩٥، الفصل الثالث، تصور بوهر للمنهج العلم، ص. ١٢٩-١٥٥. يتم التعبير على هذا المنهج بهذه الصيغة:

- P1.....TT(TS)....EE.....P2

أي مشكلة أول يقترح لها حل أو نظرية، ثم يستبعد عنها الأخطاء وفقا لمبدأ القابلية للتكذيب، ومع الوقت أو مع نمو المعرفة، يتحول الحل إلى مشكلة، وهكذا.

(37) Ibid. p. 13.

(38) Edgar Morin, La Méthode (t.5.1), L'identité humaine, Paris, Le Seuil, coll. "Points", 2003, p.53-65.

(39) Ibid. P.72.

(40) Ibid. P.122.

(٤١) لمزيد من الاطلاع يمكن العودة إلى: الزواوي بغوره، هوية الإنسان، في مجلة، الهوية، تصدر كل شهرين عن الديوان الأميري، الكويت، القصة السابعة والثلاثون، ٢٠٠٤، ص. ٣٢-٤٠.

(42) Edgar Morin, Entretien, in, Sciences Humaines, n.28, du, 7/1997,p.24

(43) Edgar Morin, Pour une politique de civilisation, ed, Arles, Paris, 2002, p.22.

(44) Ibid.p. 167.

(45) Ibid. p. 182.

(46) P.Salambi & P.Geslin, La Transfiabilité des connaissances en questions, ed, C.N.S.R, Paris, 1999.

(٤٧) Edgar Morin, Commune en France, ed, Fayard, Paris,1984.

1A - تاصيف نصار، باب الحرية، انبثاق الوجود بالقل، دار الطليعة، بيروت-لبنان، ٢٠٠٣، ص.٥٩.

شعرية الجنوسة: مقاربة لنص "قصيدة العراق"  
للشاعرة العراقية بشرى البستاني

وهاء عبد اللطيف



## شعرية الجنوسة

### مقاربة لنص "قصيدة العراق"

### للشاعرة العراقية بشرى البستاني<sup>(١)</sup>



وفاء عبد اللطيف

"مزيدا من الجسد، مزيدا من الكتابة"

"من حق الرجل إثبات ذاته بمهنة، ولكن  
ماذا عن المرأة"

هيلين سيكسوس<sup>(٢)</sup>

-١-

تصف الناقدة والمنظرة النسوية الفرنسية هيلين سيكسوس العملية الإبداعية لدى الكاتبة قائلة: "إن المرأة تمنح نفسها قدسية عندما تنجب ذلك التدفق الأمنيوسي (amniotic) الرحمي من الكلمات والتي تعيد وتكرر إيقاع وتقلصات فعل المخاض"<sup>(٣)</sup>، أي [فعل الإبداع] وبذلك يكون تقمص الجنسانية (Sexuality) بالنسائية (Textuality) حيث يصبح النص الأنثوي مقعما بالطاقة الخصية والرؤى الأنثوية الحاسة. على هذا الأساس الجسدي بنت الناقدات النسويات رؤاهن للعملية الإبداعية (Creativity) لدى الكاتبة تمييزا لها عن تقاليد الإلهام عند الرجال. وهنا تبرز مهمة مصطلح الجنوسة أو الجندر (Gender) أو الذي يحاول الابتعاد عن مفهوم "الشاعر الرومانسي الذكر" بابتعادها عن الفلسفة الكونية للمتالمية (Universal Transcendental) نحو ما هو خاص وخصوصي وفي السياق نفسه فإن اعتماد النقد الدارج على مسميات ميزها النقد الذكوري في الكتابة الأنثوية (الأنوثة، الطبيعة، وموضوعات الحياة المنزلية) إزاحتها تماما من خانة "العبقرية" وبالتالي وسّعت الهوية بين "الشاعر" و"العبقرية" حتى أصبحتا متوازيتين لا يلتقيان. وتتبع الناقدة النسوية كرسيتي باترسني مفهوم العبقرية من الرومان حتى الوقت الحاضر وتكشف آليات ذلك الربط بين العبقرية والذكورة وتؤكد أن ربط المرأة بالطبيعة والعاطفة ساهم في وضعها ضمن المفهوم اللاكاني / الفرويدي (Lacanian / Freudian) لعقدة النقص<sup>(٤)</sup>.

أما النقد البيولوجي (Biocriticism) وهو التعبير الأكثر تطرفاً عن الاختلافات من حيث الجنوسة من منطلق أن التشریح الجسدي هو تشریح نصاني (Textual Anatomy) وهو يفكّد ما تناقلته الأجيال من أن المرأة هي المضاد الأدنى أو السلمي للرجل، وبذلك فإن كتاباتها إن لم تكن مقلدة أو مرتدة لما قاله الرجل، فإنها المضاد الأدنى وكتاباتها المنتهجة السلمي. ولقد اعتقد أطباء العصر الفكتوري أن الوظائف البيولوجية في جسد المرأة تستنزف ٢٠٪ من طاقتها الإبداعية ونشاطها العقلي. كما اعتقد علماء الإنسان الفكتوريين أن القصص الأمامية لدماع الرجل أثقل وزناً وأكثر تطوراً عن مثيلاتها لدى الأنثى، وهكذا جرى الاعتقاد بأن النساء أقل ذكاءً وأضعف ذهنياً من الرجال<sup>(١)</sup>.

أما النقد النسوي التحليلي (Feminist Psychoanalysis) فهو يهتد في الاختلاف الناجم عن استقلالية نفسية الكاتبة وفي العلاقة بين الجنوسة والعملية الإبداعية، كما يدمج ذلك النقد المعايير اللغوية والبيولوجية الكامنة في الجنوسة التابعة من اختلاف الجسد، فالناقد ثيودور ريك يؤسس على نظرية فرويد في النقص ويقول: إن الكتابة تتعلّق مجازياً بعملية "التبول" وهي وظيفة أسهل عند المرأة منها عند الرجل كونهم يمتلكون مثانات أكبر حجماً، وعليه فإن الكاتبات نادراً ما يستخدمن "التقطّع Blocks" في كتاباتهن<sup>(٢)</sup>، ولا يخفى ما في مثل هذه الآراء من التبحر والجور على الموضوعية لاسيما ونحن نهتد عن العلاقة الغائبة والمعجبة بين الإبداع وهذه العملية البيولوجية. إن العملية الإبداعية لا ترتبط، منطقياً، بهذه الصفة البيولوجية، لذلك جرى التركيز على ما تردد عن عقدة النقص الفرويدية المزعومة عند المرأة، وهي عقدة الإخصاء (Castration Complex) أو ما يسمى بالرحلة الأوديبية - الفرويدية Oedipal - Freudal Phase التي حاولت تفسير علاقة المرأة باللغة والخيال والعملية الإبداعية؛ أما لاكان فقد وسّع عقدة الإخصاء إلى مجاز أعم وأشمل للإصرار بالمرأة لغةً وأدباً وإبداعاً، فقد ادّعى لاكان أن اكتساب اللغة ونظامها الرمزي عند الطفل يحدث في الرحلة الأوديبية حيث يقبل الطفل هويته الجنوسية (Gender Identity) من حيث كونه ذكراً أو أنثى، وتلك المرحلة تتطلب قبول العضو الذكري كتمييز وغيابه كنقص؛ وأمام ذلك الادعاء حاولت الناقدتان ساندرا كليرت وسوزان كوير إيجاد بديل عن نظرية قلق التأثير (Anxiety of Influence: A Theory of Poetry) لهارولد بلوم - والتي تستثني النساء من العملية الإبداعية - في كتابهما الضخم "المجنونة في العلية" (The Madwoman in the Attic)<sup>(٣)</sup>.

وتقول نظرية قلق التأثير إن العملية الإبداعية تتضمن وجهاً من أوجه الصراع بين الأبناء (الكتاب الشباب) وآبائهم (الكتاب السابقين أو المعجيين بهم)؛ حيث يُعطي الآباء ما يشتهون على أبنائهم، فيشعر الكاتب أنه سجين مستعبد داخل قصص ذلك التأثير من الملهم الآخر، ولكي يخلق أسلوبه الخاص عليه الخروج منه وقتله ومحوه تماماً؛ ولأن هذه النظرية تتجاهل النساء تماماً ولا تورّد لهن ذكراً، فقد ابتكرت كليرت وكوير نظرية قلق الإبداع أو قلق التأليف (Anxiety of Authorship) وهو إحساس يتأب النساء عند الكتابة وذلك بالهتد عن نساء كاتبات ملهمات ولكنهن لا يلجان إلى قتلهن (مجازياً) من أجل الاعتماد عن التقليد

أو المحاكاة وإنما إلى الاعتماد عنهن والسمو فوق ذلك الإعجاب والتعلق من أجل خلق جديد وإبداع مستقل، وتورد الكاتبات تبريرات ذلك بالقول:

إن الإحساس بالوحدة لدى الكاتبة أو الفنانة، والأحاسيس الأخرى مثل الغربة تجاه الشخصيات الأدبية المبدعة من الرجال في الإرث الثقافي والأدبي مع إحساسها بالحاجة إلى البحث عن الأسلاف من النساء والشعور بالحاجة إلى جمهور من النساء والخوف من العداء المتوقع من النقد الذكوري وارتعابها من السلطة الأدبية للأدب وقلقها من إحداث البداية التي غالباً ما تلتصق في الذوق العام الرجولي التوجه بالإبداع الأنثوي. كل ذلك الإحساس "بالتقص" غذى كفاح المرأة لتعريف ذاتها الفنية وإقرار اختلاف جهودها نحو خلق ذات مختلفة عن نظرائها من الرجال<sup>(١)</sup>.

وهكذا حاول النقد التحليلي النسوي مواجهة الغرويدية / اللاكائية التي نظرت إلى إبداع المرأة على أنه نقص نفسي تعويشي يثبت دونية المرأة وأن خيال المرأة لا يتعدى كونه شبقية تعويضية (Compensatory Eroticism) عن ذلك النقص مقارنة بالأنانية الواثقة والطموحة والشبقية كذلك عند الكاتب/ الرجل.

ليس بعيداً عن الجنوسة والإحساس بها، تؤكد ضغفم الشاعرات الإنجليزيات مثل مي سوينسون وهيلدا دوولتل ومارج بيرسي وأن سيكستون، على سبيل المثال، أن قصائدهن ما هي إلا تعبير عن عالمهن الداخلي أو ذواتهن التي يجب أن تتحرى إهتم فضح المكوت عنه وأن القصيدة هي الأنثى بعينها، فالقصيدة بالنسبة لهن تتلخص بانها الجسد الأنثوي اللتهك النازف يقطر دماً تاماً كما تنزف النفس الأنثوية حبراً.

إن المركزية النسوية (Gynocentrism) وهو مصطلح أوجدته الناقدة النسوية إيلين شولتر لمواجهة مركزية اللوغو (Logocentrism) الذي أعطى الذكر مركزية الكون إنما هو محاولة لخلق شعرة نسوية (Feminist Poetics) مستقلة لبناء "إطار أنثوي لمقاربة أدب المرأة وإيجاد معايير قائمة على دراسة التجربة النسوية بعيداً عن الاعتماد على تقاليد ونظريات ونماذج ذكورية". إن المركزية النسوية "مرتبطة بالبحث النسوي في تاريخ النساء، علم الإنسان - النسوي، علم النفس النسوي، وعلم الاجتماع النسوي"<sup>(٢)</sup>.

-٢-

إن شعرة الجنوسة (Poetics of Gender) الخاصة بشاعرتنا بشرى البستاني ليست قائمة على السيرة الذاتية (Autobiography) أو الاعترافية (Confessionalism)، ولا على التعليمية (Didacticism) بمشاميتها الأيديولوجية، بالرغم من تناولها مختلف القضايا السياسية كثيمة لـ "قصيدة العراق"، إنها تقدم ثنائيات العلاقة بين الشاعرة والإرث العربي، الشاعرة وذات الشاعرة والإنسان / والحياة والمستقبل، الشاعرة والقارئ، وبين القارئ والقصيدة، كما أنها تقدم نفسها ضمن بيئتها الثقافية والتاريخية زماناً وفضاءً وإرثاً. وتتميز شعرة الجنوسة في "قصيدة العراق" بالنسق السردى المتناوب مع الوجداني - الغنائي المبتين على كثافة الحزبون من الإشارات الكامنة في وجدان العربي التي تستفزها الشاعرة باقتحام المحظور من الأحاسيس والوقائع الحسية التي تشكل قوام النص؛ إن صغيمية استذكار الماضي المنتزعة من صميم الوعي بالحاضر السليم الخامل لا يلبث أن يسفر عن بروز شفافية

تتجاوز الإطار الذاتي المحدود لتلتحم بالقضية العربية التي هي قضية الملايين من البشر على أرض شاسعة وفي مرحلة معينة من هذا الزمن، إنها قضية الإنسان بكل عذاباتها وتشردمها. وعليه ينصب اهتمام هذه المقاربة على إيجاد نقاط التقاء بين الشاعرة وشعرية الهوية الأنثوية وارتباطها بثيمة الوطنية (Nationalism) وبين شعريتها المأجسة (Gendered Poetics) والتي تمتد إلى أفق خارج حدود الذاتية وتقدم صوتاً بعيداً عن التطرف وعن ادعاء تبني الحقيقة المجردة متخذةً موقفاً يتسم بالعمق السياسي العام للشاعرة كشخصية وطنية. تنطلق الشاعرة من جروحها، أسطهادها، رهابها، خوفها وربما شللها وهي سلبيات أنثوية تفعل فعل ارتكاز في النقد التحليلي النسوي وعليه تكون القصيدة هي جرح الشاعرة وهي جسدها المذلل المغروش على الورق ومرسوم في شكل قصيدة؛ إذن فالمرأة هي القصيدة والقصيدة هي المرأة.

نبدأ بالعنوان "قصيدة العراق" وهي "المفتاح التأويلي للنص" كما يقول أمبرتو إيكو<sup>(١)</sup>؛ إذن فـ "قصيدة العراق" تكون "امرأة العراق"، "جرح العراق"، "جسد العراق"، وهي ما تبكي انتهاكه ونزفه شاعرتنا بشرى البستاني عندما يتماهى الوطن / العراق مع الشاعرة. إذن فالشاعرة تصبح هي العراق بعينه، الوطن النازف المنتهك، ومدلولات ذلك اجتماعياً ودينياً في نظر العربي والمسلم.

تبدأ "قصيدة العراق" بصوت جوي سماوي وهو صوت الطيور الجمعي القادم من فوق موجعا بالظلم من خلال مفردة "يلوب" بصيغة المضاف المستمر:

تلوب الطيور

الجبال، الجبال

وهذا الصوت أنثوي الهوية من خلال حالة الجمع "الطيور"، نفهم أنه لا بد من وجود مستمع، بيد أن التركيز على الجبال وهي دلالة أنثوية أخرى تجعل المقطع الأول من القصيدة طافحاً بالأنوثة المجروحة الباكية، غير أن الفعل الأنثوي بما فيه من دلالة وغنج يشي بفعالية الأنوثة واستمرارها الحياتي:

الجبال تورقني

وتلف بأغصانها جرح روحي،

الجبال صبايا،

تجرّ صفائرها الطائرات

فأجمع عنها شظايا القنابل

أمسح وجنتها،

إن الدالات "أغصانها"، "صبايا"، "صفائرها"، "وجنتها" هي الجسد الأنثوي أو هي أجزاء من الجسد الأنثوي تهمس للقارئ بأن الموضوع أنثوي؛ ولعل مفردة "صبايا" أكثر من غيرها إثارة لخيال المثلي الذكر بما تحمله من تاريخ سري وعلمي، وعلى أية حال هي إرهابات ومكابيدات الذات الشاعرة؛ وهذه المراوغة الشعرية بتحويل الذكري المفرد إلى جمع أنثوي: الطيور، الجبال، تستمر في المقاطع الآتية:

فتسيل الغيوم على مهلها...

فوق ورود الصباح

والجبال حيارى

الجبال التي شردتني

الجبال التي هجرتني

وأهجرها،

وأحن إليها،

فتبكي جروحي

وأنسى الذي كان ما بيننا من ملام...

وهنا تبرز هوية المتكلم الذكر وهو يصف وقع الاتحاد الجسدي بين الذكورة والأنوثة

(الوطن والجبال الأنثى)؛ ليهاتي رد الفعل في مجازات تنم عن الحب بكل معانيه الرفيعة

الخالدة بصوت الأنثى:

والجبال تلوب

العراق،

العراق،

العراق متاحف نخل،

مرايا،

وعاج

وأروقة من لجين،

وأزمنة من دم،

وأكف تدق رتاج العصور

فتنهش إنسا وجان

وتعدو الفيالق

وتعدو البيارق

تعدو الخيول

وهذا الصوت الأنثوي الآن وهو يتغزل بالعراق يقدم بانوراما مجازية لتاريخ العراق وروعته

الجمالية وراثته الذي لا ينضب، وتستمر الصور بالتراكم الواحدة فوق الأخرى بأنساق

تصويرية متسلسلة رائعة ابتدأت في المقطع السابق من واقع حال العراق المادي والطاقح

بالكنوز الثرية، إلى تاريخه الحضاري المتألق، ثم إلى صور تجريدية تضيف المزيد من الثراء

الفكري لهذا الوطن العظيم كما تراه الشاعرة وكما يعرفه جمهور القراء، قائلة:

والعراق الرؤى،

والأمان،

العراق الأماني

العراق حديقة روحي

والعراق هنا عندما يتحول إلى حديقة يتخذ هوية أنثوية ليستمر مسلسل التأنيث في

التقصيدة، وهنا تتخذ الحديقة صورة الأم الحانية / الأرض، ذلك الكيان الجغرافي:



العراق حديقة روعي  
تضم إليها غيوما، وبقرا،  
وأزمنة من لظى  
وجداول شهو تشق التراب

إن هذه الجملة الاسمية "العراق حديقة روعي" التي تحمل دلالة الثبوت والاستقرار والوثوقية وكثيرا من الحميمية والحب لا تفصح عن خصب العراق فحسب بل هي تفصح عن خصب أنوثتها كذلك إذ يتحول الوطن في داخلها إلى حديقة والحديقة من الرياض: كل أرض استدارت وأحدق بها حاجز، والحديقة كل أرض ذات شجر مثمر ونخيل وقيل هي البستان وكل بستان كان عليه حائط فهو حديقة"<sup>1</sup>، والحائط من الحرز والمنعة ويحقق الأمان والحماية، وفي الحديقة معنى الاستدارة، إنها في هذا النص تعني استدارة الحياة وتكاملها وخصيها وتوفر عوامل الإيجاب فيها... إنها اعتراف بعيد الفوز بخبب يسمو ويتسع ويشري ويتلون بغنى وشمول، والحديقة من الأحدق والحدق: السواد المستدير وسط العين شاهرا، وفي الباطن هي خرزتها وجوهر الإبصار فيها... هكذا يكتسب الاعتراف بالحب أبعاده الجوهرية ليشكل ركائز الحياة الأساسية: الخصب، الإبصار، الرؤية، وبمباهج الحيوية وحركة الجذب: شجر ملتف وثمر وألوان وأفويوم حبلى بكل ما هو جميل ومعطاء، اعتراف لا ينصدر إلا عن الأنثى... فقد تعودنا من الشعر الذكوري أن نخطب الأوطان خطاب القوة والعنف والسلاح، لكن ما تبوح به المرأة يبدو خطابا وطنيا دلاليا صميما جديدا، خطابا يحركه حب جمالي من نوع جديد: والعراق حديقة روعي، حيث يتوفر لهذا الحب كل عوامل الديمومة والاستمرار والتواصل ماديا ومعنويا: من الثراء إلى السرة والأشراج حيث يتحقق الانسجام النفسي من خلال حلول الوطن - الحديقة - في روح الشاعرة التي تتسم بالانفتاح والشمولية واللاحدود. ثم يستمر التأكيد على أنوثة العراق من أجل تحطيم ذلك الحد الفاصل بين الذكورة والأنوثة كما يراها التحليل التقويضي (التفكيكي)، وتلجأ الشاعرة إلى أسلوب الاختزال، إذ تكون أكثر الأشياء حميمية وشفافية ومحدودية في التعبير المكاني (عبادة أمني + ثوب العذارى) وطننا مسكونا بشعرية الأنوثة، حيث تؤكد الشاعرة بلسان الجبال/ الأنثى قائلة:

والعراق عبادة أمني،  
وثوب العذارى  
اللواتي يمتن على السفح،  
من ظمأ واغتراب

وبهذا المقطع تلخص الشاعرة كل تاريخ الاضطهاد الذي عانتته المرأة ومازالت في المجتمع الأبوي، لتحيل العراق/ الملائن من كل ذلك، بل إنها تُسقط مشاكل الأنثى على العراق. ثم تأتي مساحة من الورق البيضاء لتدل على المسكوت عنه عند هذه النقطة، وبذلك تقول الكثير من خلال ذلك الصمت البليغ، وهي من تقاليد الكتابة الأنثوية؛ فالمسكوت عنه هنا يبدأ بمفردتين تختصران مكابدات المرأة "ظمأ واغتراب"، و"ثوب العذارى اللواتي يمتن على السفح"، والسفح هنا جزء من الكل وهو الجبال، والسفح منحدر الجبل مما يلي القمة إلى

الأسفل وإشارته هنا حيزاً للصبايا إنما يعني التهميش الموقعي مادياً ومعنوياً مما يؤدي بهن إلى اللثام والاغتراب قالموت، وموت الأنوثة هنا متحقق إذن بعوامل خارجية قمعية هي (الظما...) ينتج عنها عوامل داخلية تتمثل في (الاغتراب) وموت الصبايا يتشظى ليشمل كل أنواع التغييب والإزاحة والإعاقة بما يبعد الأنوثة عن القمة موطن الذكور وحدهم، وفعل الموت بصيغة الفشار المستمر دليل على استمرار عوامل إزاحة الأنوثة عن موقع صنع القرار وفاعلية الاختيار وهذا تأكيد على ملاذ المرأة المتمثل بالوطن. والجبال هي عنوان التوازن في الأرض وإذا فقدت فاعليتها في هذه المنطقة من العالم فقد أشاع ذلك اللقدان الإرهاب والاضطراب وجلبها عرصة لاقتحام الآخر، لذلك ففي فاعلية الجبال تماسك وأمان ونعيم وفي غيابها سياط وجحيم ولوعة.

يمكن اعتبار ما تقدم مقدمة لكل ما تحتويه مقاطع القصيدة التالية حيث يمكن تقسيم الجزء المثن الذي يبدأ بانتهاه المقطع أعلاه إلى سبعة أقسام قائمة على استخدام "بما" النداء للعودة كل حين إلى التأكيد على العراق بمجازات تصويرية ممتدة، فثمة حمية خاصة بصوت الأنثى لتقمصها وهي تهتف مستصرخة مستنهضة وهي تخلق ذاك التوازي بين هذه المقاطع السبعة التي تهدأ كل منها ببناء النداء، والنداء هنا ليس هنافاً إنه نرف داخلي يتسم بالهدوء، إنه نجوى وابتهاالات والمقاطع هنا تشكل عنصراً هارمونياً في موسيقى القصيدة لأنها تعد وقفات وانتقالات في آن واحد، من تفعيلة لأخرى ومن بحر عروضي لآخر، وما يتبع ذلك من انعطافات دلالية، حيث تقول: "يا قمر الجبال" / "يا قمر المنفى" / "فيا شجراً لا يهادن" / "يا قمر البستان" / "يا قمر الجبال" / "يا قمر المنفى" / "يا قمر الصحراء". في المقطع التالي من القصيدة تؤكد الشاعرة ثانية على البلمس الذي يقدمه العراق لجروح الأنثى، لجروح العذاري، وهي تقدم له دعوته للحياة ببهاء قائلة:

يا قمر الجبال

عرج على السفوح

فوجهك الأبهى

يطلع في الجروح

إن مفردة "القمر" في تاريخ الشعر الإنساني هي رمز الإلهام وهو بالنسبة للشاعرة هنا "قمر الجبال" هو الوطن الملمم الداوي للجروح والمساعد على خصوبة العملية الإبداعية التي هي ولادة دليل ذكر "البذور" والطلع، والقمر في الشعر العربي رمز للرجل الفارس، الرجل الكامل الرجولة نبلاً وكرماً وشجاعة وفروسية، وفي إضافة (قمر) إلى (الجبال) بعد حرف النداء تصميم على التحام الأنوثة برمز حيها (الوطن) ويكتمل المشهد الشعري الخصب الذي تغرسه بالتكرار في ذهن المتلقي، فمعجم الشاعرة حافل بما يشير إلى الولادة والتبشير بالآتي المحمل بالعلامات الإيجابية، كما في المقطع اللاحق:

يا قمر المنفى

عرج على الحقول

فوجهك الأبهى

يولد في البذور..

إن التحولات التي تجري على القمر هي تحولات تتم من خلال تحولات المضاف إليه من جبل إلى منفى إلى بستان إلى صحراء وكلها استبدالات تحفظ للقمر بهاءه وضرورة حضوره. وتنتهي هذا المقطع بنقطتين وهي تحيل المسكوت عنه إلى ولادة تجري في الحقل، وتؤكد أن العراق - حتى لو كان بعيداً جغرافياً - فهو يبقى قمراً للمغتربين المتغيين بعيداً عنه، يبقى اللهم الخصب، وتصبح مخاطبته أكثر قرباً عندما تستخدم الجزء للدلالة على الكل وهو "شجر" العراق مؤكدة على تميزه الطبيعي بأنه هو من يستفز الرياح كما أراد بفعاليته وليس العكس، فتحقق بذلك بلاغة المفارقة مستوى آخر من بلاغة الخطاب الشعري بموازاة بنيتين أسلوبيتين: النداء والاستفهام فضلاً عن تداخل السرد في الشعري، فتقول معاتبة:

فيا شجراً لا يهادن،

يا شجراً يستفز الرياح

لماذا فتحت النوافذ،

والشمس داكنة

والعيون قمينة

لماذا توشأت بالدم.

بالأمنيات،

ودهرك أعجز من باقِل

والعدو يهدد صبيانه

والرياح تسير بما يشتهي القنلة..

أنت علمتني أن أموت

كما ينبغي

وألمي الحياة

إذا انهلجت قنبلة

فلماذا ذهبت وخليتني

ولماذا عبرت إلى جهة أنا أجهلها

وفي هذا المقطع تورد الشاعرة الكثير من الأحداث الوطنية التي مرت بالعراق الناثر برغم اللوم الذي توجهه إلى ملوم مسكوت عنه وهم الحكام عندما انحرفوا إلى جهة غير الجهة المتوقعة منهم عندما اختاروا مكاناً للحرب غير المكان الذي يجب والوقت غير المناسب حيث صممت صفار الحكام "الصبيان". والتحذير واللوم الذي انهال عليهم من العدو ومن وقوف الدهر ضدكم بالسكوت، وهنا تذكرهم بما مضى من المفاهيم الوطنية التي تربت عليها ومنها الوحدة العربية التي تحولت إلى تشرذم وتشقت لم يسبق لهما مثيل:

في الطريق إلى مكة عبرتني القوافل

أن ساموت بلا كف

أو سدور..

وفي المغرب العربي وجدت ثبابي

معلقة فوق صارية،

وثابني على جبل الشيخ في الشام  
منشورة

فوق جبل يخط حدود هوية أهلي

ويتقدم هذه الصور الشعرية المتوالية والتي تشي بثقافة قومية مختصرة في وجدان الشاعرة كونها مستمدة من الإرث العربي ومن وعي وطني وحس تاريخي عميقين، فهي تعبر عن العار الذي جلبه، فالثياب هنا تعطي دلالة أنثوية سلبية وهي تمثل الشرف العربي المنتهك وهذا العار منشور من أقصى الوطن إلى أقصاه من "المغرب العربي" حتى "الشام"، وتستمر في استعراض آلام الوطن وآلامها وهنا تقول وهي تحس أن صوت المتكلم هو له بعد هذه الإطالة في الكلام حيث تنمahi في أذهاننا أصوات: الجبال / الشاعرة، الجبال / الذات الشاعرة، الجبال / الوطن، وهذه الإطالة إنما هي تعبير عن التوتر الذي يشوب الجملة الشعرية والمتكلمة على حد سواء، قائلة:

بين البنفسج والنار،

بين المدى والقتيل..

هناك وجدتك تبتاع خبزاً لوزد العراق

وتنحت صخراً لأحلامه

إن البنفسج تقليدياً ونفسياً رمز للهدوء والتفكير، فبين هذه الحالة وحالة الانفعال المتمثلة بالنار، وبين عقد النية المتمثلة في "المدى" و"القتيل" وهي أكثر انفعالاً وتوتراً فإن الذات المتكلمة تؤكد مراقبتها للمشهد ووعيتها التام وقدرتها على تحليل الموقف إذ تعبر عن استغرابها من تصرف من يهدم القرار حيث إن ورود كلمة "العراق" حين دخل حالة الحصار التام والشامل وتحول من موقع القائد الثائر إلى باحث عن لقمة العيش كما أرادت له قوى الشر العالمي والمتعاونون معها من العرب، وهنا تؤثر انعطافة في السرد للفعل الذي قام به أولئك عندما رسموا عظمة الحلم العربي، لكنها لا تنسى وضع اللوم على الآخرين فالوسطية التي يتخذها الوطن الكبير بين السلم "البنفسج" والحرب "النار"، بين "المدى" والقتيل" تنفي إلى انكسارات ومكابدات وصمت وألم مسكوت عنه:

نسي النيل ما كان،

آفة هذا الزمان الذكر

آفته الموت فوق حجارة أمس تبدد

وتعود الشاعرة وهنا يظهر تماهي صوتها بصوت الوطن الذي ما انفك يعبر عن حيويته عندما تهت الشاعرة الحياة فيه لتعطي صوتها تتكلم من خلاله:

تلك الجبال

الجبال،

الجبال طيور تكابد..

إن الجبال هي عنوان التوازن في الأرض وبهذه العودة إلى بداية القصيدة: "تلوب الطيور! / الجبال، الجبال" حيث التأكيد على نوع آخر من التماهي الآن بين الوطن المتكلم بصوت الشاعرة وبالجبال والجبال بالطيور لينهض المسكوت عنه من خلال الحذف المقصود ليعتبر

القارئ ملء فراغ هذه المكابدة: إنها مكابدة الشاعرة / الوطن / الجبال / الطيور.... ويستمر تراكم الصور المنتزعة من الطبيعة في تشكيل فني لهوية النص وانفتاحه على مستويين: الأرضي (حقول) والسمائي (قمر):  
مناف

حصون،  
حقول من الزعفران المر  
نعناعها كرم الأرض

شحتها،  
قمر الأرض،  
لوعتها  
والجبال الجحيم،

الجبال النعيم،  
الجبال سباط تغالب..  
تهادنتي،  
لا أهادن

والجبال المنارات:  
خضراء،  
حمراء،

سود..

وهذه تبتعث ألوان العلم العراقي في مخيلتنا: خضراء الروابي، حمراء المواصي، وسود المواقع وذلك ما يملأه الفراغ المكسوت عنه هنا؛ وتستمر الشاعرة في رسم اللوحة التشكيلية:  
والجبال:

القباب،

الوعول،

المرايا..

مراكب تشرج في الغيم،

تبحث عن لوعة،

ولظى يسمان هواها..

إن القرآن الكريم يشبه المراكب بالجبال والتناص هنا يعقلب التشبيه بما يلائم السياق (وله الجواري المنشآت في البحر كالأعلام) [سورة الرحمن، الآية ٢٤]. إن هذا الامتداد يذكرنا بامتداد نفس الشاعر الأمريكي وولت ويتمان في قصيدته "أغنية ذاتي" (Song of Myself) عندما تتوسع لتشمل الأرض والزرع والفصول والولايات والشعوب والحاضر والمستقبل وكل شيء أمريكي يتحول إلى عالمي - كوني (Universal) وهو جزء من الحلم الأمريكي الذي ما يلبث أن يتهاوى أمام فساد المفسدين؛ هكذا رأت الشاعرة وطنها المعتدى عليه، وأنه يتسع ويمتد ويثرى ويتلون حتى إن كل جزء في العراق وكل حبة رمل وعشب وشجيرة يتحول إلى

عالمي/ كوني في الخارج، ويتحول إلى أثيري/ رحي/ وجدي/ عييري في الداخل، وإذا كانوا قد اقتطفوا جباله عن بقية أجزائه فإن شعرها قادر على توحيده مرة أخرى، إذ يبدو العراق في نص القصيدة موحدًا بجراحه، وبالرغم من دمه النازف فإنه يعدو نحو الغد؛ وبالرغم من عدم وجود أي دليل على إلزام شاعرتنا بهذه الثيمة فإن امتداد نفس المتكلمة تقع ضمن الدائرة نفسها، ولكن مع اختلاف الجنوسة، فهنا يكون يتوسع الذات الأنثوية وامتلأها بكل ما يرمز إليه الوطن / الأنوثة؛ إنها حالة صوفية راقية من التوحد بذات الوطن/ الرجل. ولكن ما تليث أن تعود إلى أرض الواقع المرير:

تؤرجحني..

أنهاوى إلى القاع،

أصعد عبر الجذوع

أرى ذمعا تشتري

وشعوبا تبتاع

وأبصر تاريخ حبي على السنديان

ممالك أهلي وتجانهم

ونشار خطاهم وأزمانهم

وتتخذ موقعا راصدا ومغزيا ورافنا " عبر الجذوع " حيث ترقب الخونة وترسم ما ترى من إحباطات مُذكّرة بتيجان الأفعال والأزمان العربية المجيدة؛ وتأتي إشارة تاريخية في رؤية الشاعرة محذرة من عودة أبرهة الذي يتربص بالامة/ الأنثى الدوائر مقتربا من سفوح الجبال والتي عرفتُها منذ بداية القصيدة على أنها مكان "العنّارى" حيث "يمتن"، وحيث تصير العنّاء - مكة واحدة من قتلالات الاستلاب وضحايا العصر:

فتلوب الكهوف

وتشعل أنياب فيل تمرد..

أبرهة لا ينام،

يفتش عن باب مكة بين السفوح

والجبال ملاهب أهلي..

أحسن ديب سواهم على قمة؛

هي وردة رحي

على ربوة هي جرح الضفاف

التي طهرتني

إن (الياء) وهي ضمير المتكلم الأنثى - الأمة تعاود فعاليتها في الحضور والتأثير معلنة هيمنتها برغم ضراوة حالة السلب.

ثم تسترسل الذات الشاعرة/ الجبال في استعراض بانوراما تاريخ العرب والعراق بتحول

تناسي سلمي يغطي على حاضر الوطن الكبير من "تاريخ آشور" و"جلجامش" و"الحدّاء":

الحدّاء يصيحون بالملدجين الذين

يجزّون شعر الغزال

الغزال مسجى على قاع رمل الخليج  
ولا يجدي تحذير الحداة للمجرمين الذين يقودون الشعوب إلى التهلكة والدمار،  
إنهم يتآمرون على "الغزال" وهو هنا "العراق" بدلالة موقعه الجغرافي "الخليج"، إلا أن الوطن  
يأبى إلا أن ينهض من موته الذي يصبح ولادة بتشجيع من المرأة:  
يا قمر البستان

عرج على الشرفة  
فوجهك الفئان

يموت في سعة  
يا قمر الجبال

عرج على السفوح  
فوجهك الفئان

بولد في الجروح

إن الإشارة البارزة المتكررة مرتين في المقطع نفسه هي "القمر" مصدر الإلهام ورمز الرجولة  
النبيلة وليس ذكورة القمع، ويربط ذلك بـ"حديقة روجي" المتكررة سابقا تحيل هذا المقطع إلى  
تجربة صوفية جديدة؛ وهنا دعوة مستمرة لاستنهاض الوطن فالظاهرة الشعرية هي التوازي  
الواضح بين "الشرفة" و"السعة" و"السفوح" و"الجروح" مع تكرار "فوجهك الفئان" مرتين  
بالتوازي مع "يا قمر" تتيح للوطن الولوج من الشرفة، من السعة نحو "السفوح" لشفاء  
الجروح، "جروح العناري" اللواتي يمتن هناك من "ظما وجوع"، أما الوجه الذي تتصوره  
الشاعرة فهو صورة "جسيمية" نابعة من تصور وبلاغة وحشو حيث "تجسّد قداستها في  
التصوير"<sup>(1)</sup>، إذن فقصية الوطن هي قصية الأنثى/ العناري. وهكذا عندما تصل القصيدة إلى  
قمة الشعور بالحزن ينهض الفن والشعر ليعوض عن عذاب الواقع ليلتفت إلى رمز الحياة  
والحب والتواصل والخصوبة وتقوم بـاء النداء بفعل مهم وهو بصوت الأنثى الذي يدعو إلى  
الاندماج، فالموت في سعة تخيل العراق بالنسبة للعرب والعراق على وجه الخصوص هو رمز  
للأمومة فهي تشبه الأم بتكاثرها البيولوجي بالفسائل، لذا فهي رمز لاستمرار الحياة فضلا  
عن كونها ملجأ آمنا للعراقي الذي يلوذ بها من وطأة حر الشمس وهي شجرة الصمود ورمز  
الخلود، لذلك فالوقت في سعتها إنما هو ولادة، وهذا ما يتأكد في الصورة التالية من ولادة  
وجه العراق في الجروح.

في المقطع التالي تخلق الشاعرة تناصا بنيويا بالإشارة إلى التلميح التاريخي ( Historical  
Allusion) إلى هجوم التتر- هولاكو وتواطؤ العثماني معهم ذلك الذي سلمهم مفاتيح بغداد  
لتتبعه بمقطع آخر من الحاضر العربي المليء بالخيانة والخونة في تركيب تصويري  
(Imagist) بمونتاج سينمائي أو تشكيلي كولاج، صورة فوق صورة (Superposition)  
بتداخل نصي وتماثل حوارية على رأي باختين (Dialogic) ويسري المقطعان كالآتي:

وشريفهم في الليل،

يضرب كله

ماذا سنفعل دونما تتر

همو وعدوا سيأتون العشية  
والعلقمي إذا تأخر،  
من سنعطيه مفاتيح القضية  
يختلص تاريخ الرماح  
على ظهور علوجهم  
ترج أحذية  
التتار،

على سفوح جباههم  
يا ويل ماضيهم من الآتي..  
وآتيهم من الأصنام والأولام،  
والزمن المضرج بالأسى،  
ومجازر التفاح  
هذا البحر غريباً،  
وأوحالاً،  
ودم.

في هذه الصور (المنتجة) المركبة الواحدة فوق الأخرى لغرض المقارنة حيث تبتكر  
الشاعرة تناساً سلبياً لإضافة الرهبة المشحونة بالاشمئزاز من (شرقاء القادة) الحاليين لتبريز  
المسكوت عنه بشعرية مقعقة بهواجس الأنثى من الخونة الذين هم أكثر من بين من يمتلكون  
مفاتيح قضايا الأمة ليعطوها كما فعل العلقمي لأعداء الأمة عن سابق إصرار وترصد، إنها  
العمالة المسكوت عنها المتواطئة مع الأعداء لاغتتيال الأمة بالمجازر المعلنه وغير المعلنه حتى  
صار كل بحر تضمه خارطة العرب مملوءاً بالغريان وهم عدة وعقاد وطائرات وقادة العدو  
ممرغون بالخزي والأوحال ودماء الشعب العربي.

وتسترسل الشاعرة في استعراض صور لخيانة الحكام باستضافة العدو في مياهنا وخلقجاننا  
وفوق أراضيها، لكن فجر العرب يأبى إلا أن يبحث عن متنفس موحيا بأنه لم يخلتق بها:

ومراكب تهوي،  
وأخرى تحتدم..  
والبحر أهدى الفجر قبعة،  
وراح..  
لم يستبح ورد الطفولة،  
بانيلاج الأفق كان البحر يؤمن  
بالخطيئة،  
بالرياح  
باللعنة الكبرى،

وبالوطن المباح



إن الزمن إذن بحاجة إلى الانحراف عن المكونية والخنوع وما عليه إلا أن يؤمن بالخطيئة إن كانت الصورة خطيئة كما صورها الآخرون. إن دعوة البحر هنا هي دعوة إلى المستقبل المنفتح عن الحياة، دعوة إلى الإيمان بكل ما يخلق المستبد: أن تستريح الثورة — الخطيئة الرياح، اللعنة الكبرى — الوطن لتنهش به نحو طرق الخلاص. وتقف القصيد طويلاً مع البحر: البحر العربي، الأحمر، المتوسط وهي ما تحيط خارطة العرب وكلها تلوذ بالأمل المتمثل في "ورد الطفولة" وبالتغيير الذي ترمز له الرياح، وتستعرض الشاعرة جوانب من الخطايا، الحقيقة المسكوت عنها بسمياتها وتناسات متوالية:

أبواب حيفا مذ خرجنا..

ظلت مفتحة لأسراب النجمة..  
سفر الجريمة أينعت أغصانه،  
وعناكب الديجور،  
تحجب في الربى ورد الصباح..  
ماذا ستعطيك الحياة..

النار أشعلت السنايل  
في الحقول  
ونارهم غراً،

لا تؤذي القليل،  
حشارة زهراء  
من دمنأ أكفهمو تسيل،  
فلا تمت في التقيظ  
لا ماء

ولا خبز  
ولا قمر ظليل

ثم تعود لتذكر الوطن بكل عوامل الحياة المتوفرة فيه، وعوامل الولادة الكثيرة: السديانة، العرش، الطفولة، الرمان وزهره، ماءً ويمامً وأجنحة إذ تطرح القصيد تواصلاً ناتجاً عن الدعوة إلى تلاحم السديانة (الأنثة) بالمخاطب والتحذير من اللعب على المبادئ والتواصل الإنساني (تاج الطفولة):

أعطتك هذي السديانة ذائها،  
وهبتك عرشاً يستريح،  
ولا يريح،  
فلا تبع تاج الطفولة،

فالجهال هي الجبال،  
هي الجبال..  
وشجيرة الرمان ألفت زهرها  
فوق الرمال..

ماء يسيل من الفصون،  
إلى يمام الروح،  
أجنحة تحط على ذرى القلب،  
الجبال منافذ للبحر،  
ذاك البحر كان أذائي،  
كان مظلة سوداء،  
كان البحر مراسلي إلى قيب الجزيرة،  
وهنا تبرز شعيرة استخدام الفعل الماضي والمضارع.  
وفي المقطع الأخير حيث يختفي الفعل الماضي لتطفئ صيغة الفعل المضارع؛ تعود إلى  
التوازي والتكرار لإضفاء الغنائية العالية عندما تخاطب الوطن بيااء النداء مستنهضة:  
- يا قمر المنفى،

عرج على البيوت..  
فوجهك الأبهى  
ياقوتة تموت

- يا قمر الصحراء

عرج على الواحات..  
فوجهك الوضاء  
يذبل في الفلاة..

أهذا زمان الرجوع..  
إن..

أنت تكتبه،  
ونهادن سرا يمزقتنا،  
لا نبوح به..  
نكتوي،  
لا نبوح به،

ونسير إلى حيث تهوى المسير،  
إلى حيث ربح الصبا غصة  
والمناديل آمنة،  
والمنايا تنور...

وهنا تنادي الشاعرة بالاحاح الوطن الذي يتماهى مع الحبيب المقرب للعودة من المنفى؛  
فهي ترى فيه لون الحياة الياقوتي وتحذره أن يجبر على الموت رغم ذلك، تدعوه للعودة من  
صحراء الحياة إلى الواحات وتحذره من البقاء في يد القتل في الفلاة، ثم تتساءل إن كان هذا  
هو زمان الرجوع، ذلك الرجوع إلى الأمجاد إلى حيث عوامل الحياة، فهي تتساءل تسأولا  
بلاغيا حيث قناعتها بأن كل عوامل الرجوع متوفرة في وجود زمام المبادرة بين يديه "أنت  
تكتبه" إذن فهو إعادة كتابة، والكتابة يقين ووثوق وتاريخ وعبور نحو المستقبل، وهنا تذكر

من جديد السر الذي "يمزقنا"، كل ما هو مسكوت عنه من خيانة عرب اللسان والجنسية ثم تؤكد المسير إلى حيث تهوى هي والحبیب/ الوطن، إلى حيث الريح التي ينتظرها العربي كي تنقله من سكونية الواقع، تلك الأمجاد تستعيد نضارتها غضة بلا انقطاع عن الجذور، حيث المناديل الملوحة للوداع تصبح آمنة، أما المنايا التي كانت مجانية فتتحول إلى نذور.

إن التنبؤات التي طرحتها بشرى البستاني في هذه القصيدة التي كتبت عام ١٩٩١ وفي غيرها من قصائد ديوان "مكابدات الشجر" والتي تحققت فعلا عام ٢٠٠٣ تستحق دراسة خاصة في محاولة للكشف عن الوشائج الكامنة بين النبوءة والشعر.. مرة أخرى.

-٣-

### التشكيل الفني لـ "قصيدة العراق":

إن "قصيدة العراق" لوحة فنية أقرب إلى الكولاج منها إلى التصوير الوصفي، حيث تكون الإشارات الفضائية إلى عوالم نفسية موهلة في الغموض أكثر من كونها وثيقة جغرافية للوطن العنوان الذي تحمله القصيدة؛ أضف إلى ذلك غياب أي إشارة واضحة إلى موقع الذات الشاعرة في الفضاء الجغرافي للقصيدة، بالفعل فإن الرؤية غير الموجهة في القصيدة تحمّل إلى الكثير من التأويلات مما يؤدي إلى تمثيل عراء يستحيل تصويره واقعيًا، يربط الحي بالجامد، المرن بالساكن، البرود بالانفعال، الهابسة بالمياه وبالتالي انصهار هذه الثنائيات. ويتوالى القصيدة سطرا بعد سطر لا تصبح الرؤية الجغرافية لجبال الوطن أكثر وضوحا بل إنها توغل في الغور في سبر المشاهد والأصوات التي تنقلها لنا الذات الشاعرة؛ لذلك ففي مثل هذه القصائد الكولاجية / الممتدة تصبح الرؤيا البانورامية إشكالية وخاصة في غياب وجهة النظر والحسية في المعنى أو الثيمة. إن التأمل في مثل هذا الفن يشبه المكوث في مكان واحد والتجوال إلى عوالم أخرى في الوقت نفسه. ذلك أن الأشكال والصور والأشياء مألوفة بحد ذاتها إلا أن انضمامها إلى بعضها هو الغريب حيث يسيل بعضها فوق بعض كأمواج النهر، بذلك تكون عملية اكتمال دائرة الرؤية عملا مزعوما تعتقد خطأ أنك توصلت إليه. فبشكل مرآوي تكثفُ الشاعرة الصور في تركيبات نحوية كثيفة ومفسنة كي تشبك الرؤية بين الشكل والأرض، الخلط والانسحاب، ففي المقطع الأول من القصيدة، مثلاً، يبدو كل عنصر يقف بذاته حيث ينساب في الجملة اللاحقة أو شبه الجملة التي تليه.

إن كل شيء، في القصيدة يكتسب حركية بالسحر الجمالي الذي يضيفه تكرار الفعل المضارع السردى ابتداءً من "تلوب الطيور / الجبال، الجبال / الجبال تورقني / وتلف بأغصانها جروح روحي / الجبال صبايا / تجز شفاثرها الطائرات / فاجمع عنها شظايا القنابل / أمسح وجنتها". وحتى المقطع الأخير: "ونسير إلى حيث نهوى المسير / إلى حيث ريح الصبا غضة / والمناديل آمنة / والمنايا نذور...".

إن الجبال نفسها تكتسب حركية خاصة بتحريكها كل الأشياء من حولها فهي: تورق/ تلف بأغصانها/ تجز شفاثرها الطائرات/ تسيل كالغيوم... إلخ، إذن فهي تسيل خلسة، تعود، ومازالت الجبال تتحرك تنفعل تنتقل وتجمد حركية المسكون في مكان واحد والتجوال إلى أماكن أخرى في الوقت نفسه. إن "قصيدة العراق" تتوجه نحو الحركية والانفعال أكثر من الوصف الجميل الثابت.

إن "العراق" - وهو عنوان القصيدة - يشبه الجبال بكل الأفعال والصفات التي أعطيت للجبال، وأول ما تبدأ به القصيدة "تلوب الطيور / الجبال، الجبال" إنما هي محاولة للذات الشاعرة للانفصال عن عاطفتها بإسقاط فعل "تلوب" على الطيور وليس على الشاعرة وهكذا يتم إخفاء جنس المتكلمة "المرأة" وبالتالي الاختباء وراء علاقات مع عالم الأشياء، ثم إعطاء صبغة الكونية على النص. إن فعل التسمية، تسمية الأشياء وإحالة الأفعال غير المألوفة إليها إنما هي محاولة من الشاعرة الأنثى لخلق تسمية جديدة لهوية الأشياء، وبخلاف ما عهدنا عليه في الرؤيا الذكورية للمرأة على أنه الآخر أو الملهم، تقوم الشاعرة بشرى البستاني بالتخلص من الصفات المعلقة تقليدياً بالأنثى من أجل السيطرة عليها مثل العاطفة، الشخصية، المحلي أو البيئي والخاص، إضافة إلى محو الجسد صوفياً وبالتالي تفاعله مع بقية العالم، إنها تحول التركيز حول الأنثى - وهو الدارج في تقاليد الكتابة الذكورية - إلى ما هو بعيد تماماً عن البشر، وهو الجبال أو العراق ككيان معنوي، كتجريد ترتسمه بدلالات تشكيلية خسية تخلقها في مخيلة المتلقي من خلال التوتر الذي يثيره تصويرها، إنها تمنح ذلك الآخر الحرية في التعبير عن نفسه في لغة الجسد ككيان؛ فالعراق يمتد جسدياً في الجبال والطيور والأوراق وصباحها العراق وغبومه وورود صباه ومتاحفه ونخله وعاجه وأروقته، وتاريخه وأزمته وقيالقه وخيوله ورؤاه وأمانه وجداوله وأفكاره ووجهه وشجره وخرارطه: من مكة والمغرب العربي والشام وحتى جبل الشيخ، والألوان: البنفسج والأحمر والأخضر والأسود... إلخ. إن مسألة التحرر قضية ليست شخصية وحسب وإنما هي قضية الآخر غير البشري في قصيدتها. إن من المهم أن نعرف أن ما تقصده الشاعرة ليست المقابلة أو الثنائية بين الفن والحياة، الثقافة والطبيعة، وإنما بين طرق الوجود في هذا العالم ضمن فضاء المسكوت عنه. وعلى الرغم من أن الشعر الوجداني (Lyric) نوع أدبي يقدم متكلماً واحداً أو شخصية واحدة تكون مصدراً أوحدهم للرسالة التي تود القصيدة بثها، فإن "قصيدة العراق" تمزج السرد بالوجداني لتقدم روعة إبداعية لبانوراما كيانات متواشجة: المرأة / الشعر، المرأة / الوطن، الشعر / العراق، الجسد الأنثوي / القصيدة. والشاعرة بشرى البستاني تمد جسراً وثقاً للقارئ تساجله وتناوشه، تحجب المسكوت عنه مرة وتظهره أخرى في كلمات حبلى وأوصاف بعيدة عن الترميز والتغريب لتجسيد الحالة التصويرية التي (تُنتج) الماضي المجيد والحاضر القاتم والمستقبل الواعد الأكيد. وهي إذ تمنع في استثارة القارئ واستفرازه فإنها تجهد في خلق ذلك النمق التعبيري الكامن خلف الثقافة العريضة المنخرطة في جنوسة الشاعرة ودلالاتها الشعرية. إنها شعرة الجنوسة، شعرة جغرافية العراق، شعرة تاريخ العراق وشعرة الثقة بالنفس الأنثوية.

الهوامش:

(٥) بشرى البستاني شاعرة عراقية وثاقفة وأكاديمية في جامعة الموصل / العراق. من مواليد الموصل، لها تسعة دواوين منشورة وكتابان وعشرات المقالات النقدية. والقصيدة مأخوذة من ديوان "مكابدات الشجر" (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٢)، ص ٧-٢١.

(1) Quoted in Patricia Meyer Specks, *The Female Imagination* (NY: Aron Books, 1975).

P. 355.

(2) Quoted in Verena Andormatt, "Helen Cixous and the Uncoversy of feminine language", *Women and literature* 7 (Winter), 42.

(3) Christine Battersby, *Gender and Genius: Towards A Feminist Aesthetics* (Indiana: Up, 1991), P. 57.

(4) Elaine Showalter, "Feminist Criticism in Wilderness, in *Writing and Sexual Difference*, ed. Elizabeth Abel (Chicago: Up, 1985), P. 17.

(5) Showalter, P. 24.

(6) Sandra Gilbert and Susanne Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Women Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (Connecticut: New Haven, 1979), PP. 6-18.

وتناقش كلبروت وكوبار المجاز الأبوي في تفسير العملية الإبداعية عند الكاتبات حيث إن  
"كاتب النفس هو أب وهو الجد والنجب الجمالي له قلم بقوة توليدية قلادة "

(7) Gilbert and Gubar, P. 50.

(8) See Showalter, "Towards feminist poetics", *The New Feminist Criticism: Essays on Women's Literature and Theory*, ed. Showalter (NY: Pantheon Books, 1985), PP. 125-143.

(٩) نقلا عن محمد الهادي المطوي، "شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفانيق"، مجلة عالم  
الفكر، ص ١٥٨.

(١٠) لسان العرب مادة حنق.

(١١) فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام (المغرب: أفريقيا الشرق، ١٩٩٩)، ص ١٣٨.



ملف العدد

عزالدين  
إسماعيل

شهادات

دراسات

ببليوجرافيا

نص وقراءتان



# عز الدين إسماعيل

## .. صديقاً



### صلاح فضل

كتبت في السنوات الأخيرة مقالا لمجلة "أخبار الأدب" عن عز الدين إسماعيل في حياته أداعبه فيه، معتمدا على بيت من شواهد النحو في الشعر العربي يقول:

ألم تعلمي أن القباءة ذلة وأن أعزاء الرجال طيالها

ولقبته بعد ذلك مرات كثيرة فلم يعلق بكلمة واحدة على إشاراتي المتعددة فيه، احتراما لحرية الرأي بين الأصدقاء، وترفعاً عن المجاملة، وحفاظاً فيما يبدو على المسافة التي كان يصير عليها مهما تولقت علاقته بأقرب الناس إليه. وقد صحبته قرابة ثلاثين عاما، منذ انتقلت في نهاية السبعينيات للعمل بأداب عين شمس وحرصت على أن تكون جداولنا في المحاضرات في الأيام ذاتها، فتكشفت لي فيه جوانب فكرية وإنسانية مازالت تملأ العقل والوجدان، مما لا يمكن أن تتسع له شهادة مكتوبة تحرص على الدقة والقصء. فكان من الضروري أن اختار لها منظورا واحدا أمد عبره البصر والذاكرة إلى قصة هذه العلاقة الخصبة فلا أجد سوى الصداقة التي ذقت حلاوتها كأشضر وأندر ما تكون بيني وبين عز الدين إسماعيل الذي لم يرحل بالنسبة لي، وإنما غبت عنه سنوات سنلتقي بعدها.

يكبرني الدكتور عز بفارق يناهز عشر سنوات، فهو يقع في أعلى سلم الجيل الذي أنتمى إليه، وربما كان ذلك لا يعني الكثير في مراحل الشيطوحة، ولكنه بالغ الأهمية في مراحل الشباب، كما أنه سبقتني إلى اقتحام الحياة الأدبية عامة في مصر بعقدين من السنين، لنشاطه المبكر في الانضمام لجامعة الأمان بقيادة أستاذه أمين الخولي منذ الخمسينيات، ومشاركته النشطة في تكوين الجمعية الأدبية المصرية مع صلاح عبد الصبور وفاروق خورشيد وغيرهما، وأهم من ذلك في تقديري كانت ولادته العلاقة في بحث فائق للماجستير، لم يرق إلى مستوى بحث الدكتوراه، وظل علامة ماثرة في إنتاجه طيلة حياته، كتبه وهو في الخامسة والعشرين من عمره وصار يوازي ديوان عبد الصبور الأول "الناس في بلادي" بنشجه وأهميته



وكان بعنوان شهير "الأسس الجمالية في النقد العربي"، واللافت للنظر أنه لم يكن قد ذهب إلى أية مجلة لجامعة أجنبية، بل تولى منذ صباه تدريب نفسه وتنمية قراءاته الفلسفية والنقدية بالإنجليزية ناحتا الصخر بأظفاره مثل رائده الكبير عباس محمود العقاد، وهو بعد ذلك لم يذهب أيضا إلى أية جامعة أجنبية سوى في زيارات طقيفية أطولها استمر لمدة عام واحد حيث كانت بصحبة زوجته الدكتورة نبيلة إبراهيم خلال دراستها في ألمانيا وعمل حينها في المركز الثقافي في "بون" منتصف الستينيات. لكن شيئا من جسارة الإبداع البحثي تملكه في هذه المرحلة الهائرة، فكتب أيضا - وهو مازال معيدا صغيرا - كتابه "الأدب وفنونه" في عدة جلسات على "كازينو النيل" - كما حكى لنا بعد ذلك - ليصبح مرجعا معتدا به حتى اليوم في الدراسات الأدبية، كما قام مع رفائه بإدارة مجلة الثقافة التي كان يصدرها أحمد أمين في أواخرها الأخيرة، ولعل أداءه لدور الناقد المصاحب لحركة الشعر الحر والناصر الواعي له أن يكون من أهم الأدوار التي وضعت في مقدمة شباب نقاد الجامعة بعد منتصف القرن، لكن عددا من الغيبات الموصولة منذ منتصف الستينيات حتى عام ١٩٧٧ في جامعات أم درمان في السودان ومبوت العربية ومحمد الخامس بالمغرب والملك سعود بالرياض سمعت له انتشارا عربيا واسعا وحضورا فكريا ملموسا بالخارج يوازيه ويدفع ثمنه غياب واضح عن الساحة الثقافية المصرية كان عليه أن يتجاوزها بعد.

#### مدرسة فصول:

مازلت أذكر أنني عندما فاتحت عز الدين إسماعيل عام ١٩٨٠ في مشروع مجلة فصول - قبل تسميتها - وأخبرته باتفاقي مع صلاح عبد الصبور رئيس الهيئة العامة للكتاب حينئذ على إصدارها رفض في البداية معتذرا بأنه بعيد عن النشاط الثقافي، فهددي علام لا يرضه لعضوية لجنة الدراسات الأدبية بعد عودته من الخارج والآخرين يتجاهلون أنه أصبح زاهدا في هذه المشاركة، واقتضى الأمر جلسة غداء مطولة ضمت الصديق الدكتور جابر عصفور حتى أقتنعه بالمشاركة وذهبنا معا لكتب عبد الصبور بالهيئة. ويقدر ما كان عزوفا ورافضا في البداية تحول شعلة من الحساس والإخلاص في الاجتماعات التحضيرية المتوالية لعدة شهور حتى وضعنا تصور الأعداد الأولى، وفرضنا شرط عدم خضوع المجلة للرقابة في تلك الفترة الحرجة التي كان معظم المثقفين فيها منشقين على نظام المبادات ومبارته للسلام ومنوعين من الكتابة في الصحف والمجلات المصرية، وأذكر مثلا أننا حرصنا على أن يكون العدد الأول - وموضوعه التراث النقدي - موزعا بالعدل بين عدد من كتاب اليمين الطبيعيين، ونظيرهم من كتاب اليسار المنوعين، كي نمارس حقنا في تقديم نموذج متوازن لمجلة تقود حركة صناعة الفكر الثقيلة، وأمسك عز الدين إسماعيل بحكم أستاذيته وتقدمه علينا بالدقة بمهارة فائقة، واستثمرنا علاقتنا بزملائنا من المفكرين والنقاد العرب لتقوم أهم مجلة فصلية كبرى في تاريخ النقد العربي المعاصر حتى اليوم.

عقب ذلك سافرت إلى إسبانيا للعمل مستشارا ثقافيا لمصر ومديرا للمعهد المصري للدراسات الإسلامية الذي أنشأه طه حسين بمدريد لمدة خمس سنوات متصلة، لكن علاقتي ظلت قائمة مع فريق العمل بالمجلة، ورحل صلاح عبد الصبور وتولى عز الدين بحكم حضوره

وانجازه في المجلة رئاسة الهيئة وأصدر ثلاث مجلات أخرى هي إبداع والقاهرة وعالم الكتب، ثم أعد أول مؤتمر للاحتفال باليوبيل الذهبي لشوقي وحافظ عام ١٩٨٢ دعا فيه كبار مثقفي العربية لكي يعلن ناصر الدين الأسد "عدنا إليك يا مصر والعود أحمد"، ومن الطريف أنني حرمت من حضور هذا المؤتمر الذي شاركت عن بعد في الإعداد له لخلاف بيني وبين السفير المصري في إسبانيا حينئذ - وكان رئيسي المباشر - زعم أنه في أشد الحاجة لوجودي بجواره في العاصمة الإسبانية، لأنه تقم عليّ نشاطي مع الجالية العربية وعدم إذعائي للمقاطعة الدبلوماسية المفروضة. لكنني في العام التالي ١٩٨٣ عقدت في مدريد مؤتمراً دولياً في الذكرى العاشرة لطلع حسين دعوت إليه مجموعة نقاد فصول من الباحثين المصريين والعرب: عز الدين إسماعيل، جابر عصفور، هدى وصفي، كمال أبو ديب، عبد السلام السدي، محمد برادة إلى جانب علماء وأدباء كبار من الشرق والغرب منهم محمد حسن الزيات وزوجته أمينة طه حسين ويحيى حقي وإبراهيم مذكور وغيرهم، وقد برزت في هذه الندوة لأول مرة ملامح مدرسة فصول النقدية التي تبلورت خلال السنوات القليلة، وأخذت تكتشف في الأجيال التالية من النقاد العرب وتشجعهم، بل أخذت تلفت الباحثين الأوروبيين إلى الطابع الطليعي المتقدم لهؤلاء النقاد، وإن خلفت في حلق الكثيرين مرارة لم تمحها الأيام، لأنها قلبت صفحة النقد العربي رأساً على عقب، وأتاحت لمناهج البنيوية وما بعدها فرصة التفاعل الخلاق المفسي إلى تركيب خطاب نقدي عربي متوهج بالمعاني النظرية وممارساته التطبيقية، بما يضعه في المستوى العالمي الجدير به، ومع أن عز الدين إسماعيل لم يكن متحمساً في البداية لهذه التيارات مثل شكري عياد ومن في سنهم، لكن الحق يقال أنه لم يلبث أن تشرب روحها وتداخل بحرارة رفاقه في عوائلها دون أن ينحدر تماماً في تياراتها سوى في مرحلة متأخرة نسبياً.

### تجربة أكاديمية الفنون:

عدت من مدريد عام ١٩٨٥ لأجد عز الدين إسماعيل قد تولى رئاسة أكاديمية الفنون، فعرض عليّ مشاركتي في العمل بها عميداً للمعهد العالي للنقد الفني إلى جانب عملي في الآداب ومجلة فصول الميزة. كانت تجربة الأكاديمية ممتعة لنا للمشروعات العلمية والفنية التي شاركنا فيها، وكانت فرصة ذهبية لعز الدين كي تنطلق طاقاته الخلاقة في الإبداع وهو يقوم بتطوير معاهد الأكاديمية وترسيخ رسالتها في تأسيس علوم المسرح والسينما والموسيقى العربية و"الكونسرفتوار" والباليه والنقد الفني والأدب الشعبي، أنشأ مجلة الفنون، ووضع نظاماً جامعيًا محكمًا لمعاهد الأكاديمية مما جرّ عليه متاعب لاحقة حتى بعد رحيله، فقد رفض مثلاً من صديق عمره فاروق خورشيد عدم الالتزام بالنظام الجامعي للتدريس في معهد الفنون الشعبية فحدثت بينهما جفوة وقطيعة تعذر إصلاحها، كما رفض تعيين صبري حافظ في معهد النقد الفني لأن دراسته للدكتوراه في الأدب والمسرح ليست امتداداً لدراساته في مرحلة الليسانس في العلوم التعاونية والاجتماعية كما يشترط القانون، وأسرها صبري في نفسه فودعه عند رحيله بمرثية شالمة زعم فيها أنه شخص متوسط القيمة "مديوكر" وعاب على

تلاميذه المبالغة في تبجيله وحيه دون أن يدرك أسرار عظمة الرجل وأهمية إنجازاته. لكن عز الدين لم يكن يبالى بما يترتب على مواقفه الصريحة العادلة من إحن وأحقاد.

في هذه الأثناء كتب نصح الشعري الأوبرالي "السلطان الحائر" ومسرحيته الشعرية "محاكمة رجل مجهول" وكثيراً من قصائده، وكنت أرقب مواقفه النقدي من هذه الأعمال فأجد نموذجاً لرضا الأب القدير العميق بأبنائه المعترض بهم في جميع الأحوال. لكن الصدمة الكبرى التي أصابته عند بلوغه الستين عام ١٩٨٩ تمثلت في تعجل تلميذه الأثير الذي اصطنعه نائباً له في الأكاديمية، وسعيه لتتخيه خلال العام الدراسي عن العمل، وصدوره القرار الوزاري بإنهاء خدمته مخالفاً للتقاليد الجامعية التي تقتضي باستمرار عمل قيادات المؤسسات الجامعية حتى نهاية الفصل الدراسي، كان الجرح موجعاً حقاً لعز الدين أدمى وجدانه، ففكر في رفع قضية على وزارة الثقافة. لكنني أقنعت حينئذ بأن حيال القضاء ممتدة، ولن يثبت في الأمر إلا بعد انقضاء العام الدراسي مما يجعل الدعوى غير ذات موضوع، فضلاً عن أنه ما يزال متعاوناً مع الوزارة في مجلة فصول وفي لجنة الدراسات الأدبية التي يديرها ولا ينبغي أن يقطع حيال التواصل. المدهش أنه قد كان قد حكى لي من قبل قصة استدعائه رفيقه على مقعد الدراسة في الثانوية الحديوية الدكتور عاطف صدقي - رئيس الوزراء - له، ودعوته كي ينضم للحزب الوطني، تمهيداً لترشيحه لتولي وزارة الثقافة أو التعليم، لكن عز الدين رفض الفكرة بإباء، متعللاً بأنه لا شأن له بالسياسة ولا يثق في مصداقية الحزب، ضيق صاحبنا فرصة كان يحلم بها الكثيرون لتولي الوزارة التي كانت تزكبه إنجازاته في هيئة الكتاب والمجلس الأعلى للثقافة وأكاديمية الفنون للقيام بها. ولم يفكر الدكتور عز عند صدمته بالإحالة المبكرة للتقاعد في الاستعانة بصديقه الذي كان لا يزال رئيساً قوياً للوزراء، فلم يكن من طبيعته أن يطلب لنفسه شيئاً مهما كان من حقه، مع رفضه لإغراءات المناصب كافة.

كنا قد أسسنا مع الجمعية المصرية للنقد الأدبي عام ١٩٨٨ واختارناه رئيساً لها وقمت بعمل نائب الرئيس، فوضع كل طاقته في أنشطتها وفي مجلة فصول خلال الأعوام الثلاثة التالية. وأذكر أنه في هذه الفترة دعاني الدكتور سمير سرعان لمكتبه في الهيئة، وعرض عليّ تولي رئاسة تحرير فصول بدلاً من الدكتور عز لأخذ دوري القيادي فرفضت بشدة مؤثراً بقائني نائباً لرئيس التحرير، ولم أخبر أحداً بهذه الواقعة حتى لا أزيد من آلام الدكتور عز أو أسبب حرجاً لغيره. وعندما سافرت في عام ١٩٩٠ للعمل بجامعة البحرين لم ألبث أن فوجئت بخير تنحية الدكتور عز عن رئاسة تحرير فصول وتولي الصديق الدكتور جابر عصفور بدلاً منه، أدركت مدى عمق الجرح الذي سببته ذلك في نفس الدكتور عز بعدما حدث في الأكاديمية، خاصة لأن معزة جابر لديه كانت كبيرة، وإن يكن قد اعترأها بعض الفتور للوشايات التي كان الدكتور عز يعيرها أذنه في كثير من الأحيان، دعوت الصديقين لمؤتمر نقدي أقامه في جامعة البحرين، وكانت نريفة جابر في تبرير قبوله أنه لا ينبغي لأحد أن يحتكر مقاع قيادياً ويحرم زملاءه من التداول عليه، فلما أجبتته "لكن ليس بهذه الطريقة" رد عليّ بحسم "قل لي بأية طريقة يمكن أن يتم ذلك" والواقع أن ضعف تقاليدينا الديموقراطية في المؤسسات الثقافية - والسياسية قبلها بطبيعة الحال - يجعل أسلوب

التنحية هو الوحيد الذي يمكن تداول السلطة به، لأن أحدا لا يتطوع عادة من نفسه لترك المجال لغيره عن طيب خاطر إلا نادرا، وعلى الرغم من ذلك كان جابر مستعدا لأية ترضية يمكن أن تطيب لها نفس أستاذه وصديقه الكبير، لكن كبرياء عز وصلاته الشديدة منعت من قبول أية وساطة لإعادة الوفاق بينهما، وتولى جابر إثر ذلك مسؤولية المجلس الأعلى للثقافة وجعله منارة تتوهج بالنشاط الفكري والثقافي ومحط رحال كبار المثقفين العرب من كل الأجيال، ووقعت فرصة الشقاق بين القطبيين الصديقين، ووقع معي في الحرج كل أصدقائنا العرب المشتركين من النقاد والمثقفين، وأذكر أننا توأفقتا خلال بعض المؤتمرات: عيد السلام المسدي وكمال أبو ديب وعبد الله الغدامي ومحسن الموسوي وآخرين، وذهبتا لزيارة الدكتور عز في منزله لإقناعه بالصالحية مع جابر، وظللنا ليلة طويلة اقترحنا في نهايتها أن يقوم المجلس الأعلى للثقافة بعقد مؤتمر تكريمي عربي للدكتور عز لرد الاعتبار إليه، ووافق على مشش، وكنا مخوفين من الدكتور جابر بموافقته على الاقتراح نتوصل إليه، فقد أبدى شهامة ومروءة عالية في هذا الصدد، لكن الدكتور عز يادر بالاتصال بي في الصباح التالي لسحب موافقته قائلا "انس هذا الأمر" والواقع أنه كان غير قادر على تجاوز الجرح الفائر في نفسه، حتى أخذ يشتد ضيقه بمحاولاتي المستمرة، واضطرت في النهاية إلى فرض موقف وسط على كليهما بحيث يحترم استمرار علاقتي الحميمة بالآخر دون أن يعد ذلك من قبيل الانحياز، وأشهد أنها كانت محنة مستمرة حيث ألس مدى وجيعة أحدهما ومدى ما يكنه الآخر له من حب مكتوم ومجروح في الآن ذاته.

### مؤسسة مستقلة:

اعتصم عز الدين إسماعيل بكبريائه العنيد، متباعدة عن تيار النشاط الدائب الذي تقوم به مؤسسات وزارة الثقافة خلال العقدين الماضيين، لكنه نفث طاقته الجبارة في الجمعية المصرية للنقد الأدبي إلى جانب إدارته لقسم الأدب بمعهد البحوث العربية، فحول الجمعية إلى مؤسسة مستقلة فاعلة. بدواتها الأسبوعية المنتظمة، ولم يلبث أن شرع بهمة عالية في عقد سلسلة المؤتمرات الدولية للنقد الأدبي كل ثلاثة أعوام، فعقد الأول عام ١٩٩٧ والثاني في عام ٢٠٠٠ والثالث عام ٢٠٠٣ والرابع تأخر قليلا حتى عام ٢٠٠٧ ليكون مؤتمر وداعه قبيل رحيله بأسابيع، جند لهذه المؤتمرات عددا من شباب الأساتذة المتطوعين، واستقطب لها كوكبة لامعة من كبار النقاد العرب والأجانب، بميزانية شديدة التواضع، كان يديرها حينما من بعض المؤسسات الثقافية الحرة، وحينما آخر بإسهام يسير من جامعة عين شمس عندما يكون على رأسها رئيس يقدّر أهمية المؤتمرات العلمية، وتتم تغطية بقية النفقات غالبا من حساب الدكتور عز الخاص بما لا نظير له في تاريخ العمل الثقافي في مصر. كان يمثل ظاهرة موازية ومضادة للمؤتمرات الرسمية تدعو للفخر والاعتزاز، وكان كثير من أساتذة النقد والأدب في الجامعات المصرية والعربية يحرضون على تلبية دعوته وتحمل بعض الصعاب المادية في سبيل ذلك تقديرا لجهده الهائل واحتراما لتضحياته الكبيرة في أداء هذا الدور المحوري الهام، وعلى الرغم من مساندة رفيقة عمره الدكتورة نبيلة إبراهيم له في كل هذه الأثناء فقد كان تغرده وشموحه وعناده مضرب الأمثال بين رفاقه ومريديه على السواء.

وإذا كان هذا المجال يتسع في النهاية للإشارة العجلى لبعض السمات الشخصية التي لمستها بعمق فيه فقد كان من أهمها نبل الروح وسمو الخلق والترفع عن صفائر الأمور، لم أره مبتذلاً متبسطاً في حديث أو سلوك مسفٍّ، وقد كنت أصحبه في الأسفار التي تكشف عن معادن الناس فأجد باطنه مثل ظاهره في الليل والنهار على مستوى رفيع من خلق العظماء. كما كان يمتلك طاقة جبارة على العمل طوال النهار وشطراً كبيراً من الليل بشكل متواصل، وكنا ننوء معه بهذا الجهد ونهرب من "سهراته" في الظهيرة الحامية كي نرتاح قليلاً، كما كانت قدرته على العطاء واحتواء التلاميذ له والمريدين غير محدودة، فقد كانت له نظرة ثاقبة في استصفاء العناصر التي يتوسم فيها النبوغ والجدية، ورعايتها وتجنيدها للعمل الفكري والثقافي التطوعي وفتح الأبواب لها لضمان ولائها ومحبتها معا، وأحسب أنه أبرز من ورث عن أمين الخولي خاصية اصطناع الأبناء والمريدين الأعزاء، كما كان بالغ الشجاعة والنفاذ في آرائه الاجتماعية والسياسية والثقافية، يتميز باعتزازه بالنحى العلماني الصلب وبالوعي بكل الجذور الثقافية للإنسان العربي في الوقت ذاته. أما ولعه بالتنظير الأدبي وقبرته على التجدد والتعلم حتى من تلاميذه، وكفائه في معالجة قضايا الأدب والفلسفة والثقافة فهي المجالات التي جعلت منه علماً بارزاً في تاريخ النقد العربي المعاصر، ممتد التأثير إلى أجيال متوالية.

# الدكتور عز الدين إسماعيل



## كما أخال أنني عرفته



عبد السلام المسدي

هذه مما أجمعت الأعراف على تسميته "شهادة".

تلك التي تستهلها، نجري إليها،

لائذين بها،

راغبين عن غيرها،

ثم تفاجئنا إذ تتكشف لنا عصية حرونا.

تنسى أن لفظها حمال دلالات،

وأن فحواها ملغوم،

وأن واجهتها مرآة صقيلة.

مُتَئِنّا هَلَامِيّ جف، وحاشيتها سيف مكين.

كتابة الذات عن ذاتها عسيرة قبل أوانها، يسيرة سمحة إذا انبثقت، تنساب فيهبون

لديها البوح وينطلق الإفشاء.

وكتابة الذات الحميمة عن الذات الغائبة أشد عنقا، وأعسر مخاضا، بل أشق حكما

لأنها شهادة غاب شاهدها وحضر مشهودها.

ومن الرجال أعلام لا تفيض الكتابة الحميمة عنهم إلا مغلفة بساتير الأسئلة، تعشي

السنون وتتلاحق المشاهد، وكلما ظننت أنك اخترقت حجابا لسبر ما في أعماق أحاسيسهم

التفوا عليك بساتر جديد فيه مما يخاتلك أكثر مما كنت تخال... وعند المنعرج تثوب إليك

نفسك فتتخلى عن فقه الذات وترضى بتقصّي فقه الموضوع، فإن هممت بالكتابة والتدوين

ألغيت نفسك تستبدل بالسيرة الذاتية سيرة أخرى هي سيرة الأفكار، وإذا "الحميمي" يغادر

أيك ليهاجر شيئا على "اللقائي"؛ حيث تتوارى ظلال الأنا الفردية تحت قباء الأنا

الجمعية. وما أنت تنتقل بالكتابة من وقائع الحدث وطقوس المناسبة إلى سياق الثقافة

ومجريات المعرفة حيث تنشأ الأفكار من وراء تسلسل الأفعال، وحيث تتعدّل أسلاك التاريخ

في منظومة الأفراد، فتدرك ساعتئذ أن لمعرفة الرجال فضائل لن تعدلها فضائل قراءة ما كتبوه وما نشروه، وأن في لقائهم والارتباط مع أشخاصهم ثم التواصل مع ذواتهم إفاضات نفسية كثيرا ما يعود إليها الفضل في تنزيل جهدهم الفكري منازل العادلة.

كان أول لقاء جمعني بالذكور عز الدين إسماعيل هو "مهرجان المتنبي" في بغداد طيلة الأسبوع الذي وصل أوائل نوفمبر بأواخر أكتوبر من ١٩٧٧. والمناسبة إذا نظرنا إليها بعدسات السائد والمألوف كما هو متواتر كانت احتشادا ثقافيا ضخما جمع من رجال الأدب والفكر في الوطن العربي وخارجه ما لم يكن هينا جمعه. وإذا نظرنا إليها بعين الخصوصية الفكرية الكاشفة تعين علينا الإقرار بأنها قد مكثت منعرجا مهما في تاريخ نقدنا العربي الحديث : كانت طفلة الإعلان عن أن اختمارا نقديا يمور تحت السطح الظاهري للأدب والنقد والثقافة. وكانت بغداد قد انطلقت في إنجاز حراك ثقافي واسع على مستوى الوطن العربي بروم تأسيس قطب يحقق الجاذبية الشاملة، واتخذت لتلك الغاية صيغة المهرجانات الاحتفائية بأعلام التراث العربي في شتى مجالات المعرفة من أدب وفلسفة وعلوم لغوية وغيرها.

في جلسات المهرجان انبثقت دائرة سرعان ما جلبت إليها الأضواء بحكم طبيعة الأبحاث التي قدمها أصحابها، وبحكم التأملات المنهجية الاستثنائية التي فاجأت كثيرا من الحاضرين. قدم الدكتور عز الدين إسماعيل بحثه، كما قدم جمال الدين ابن الشيخ وشكري محمد عياد والأستاذ أنثريه ميكال أبحاثهم، وانطلق الحوار، وكانت بين المحاورين نبيلة إبراهيم التي أعدت في تلك الأيام بحثا عن "البهائية بين العلم والفلسفة" نشرته مجلة الأقدام بعدئذ (س ١٣، ع ٤، يناير ١٩٧٨). وكان قد جاء إلى المؤتمر من باريس الشاعر المهاجر يومئذ أحمد عبد المعطي حجازي، ومن نيودلهي الشاعر صلاح عبد الصبور، وكان لهما حظ متميز في المحاورات الاستثنائية.

التقت الأصوات على غير ميعاد، وعلى غير ترتيب، كلها — بين جهر وهمس — تقول : إن زمن الأدب قد تغير، وإن زمن الشعر غير الزمن، وإن زمن النقد يتوجع في مخاض عسير، فإما التحديث وإما السبات. ولم يكن الدكتور عز الدين إسماعيل في حاجة إلى المزايدة، ولا إلى الإعلان عن الانتماء، ولا حتى إلى التلويح بالاتطراف. لقد قدم بحثا وأوكل إلى البحث مهمة الحديث باسمه فكان ترجمانا أميناً، عنوانه : "حركة المعنى في شعر المتنبي بين السلب والإيجاب"، ودون لجوء إلى شجيج الاستفزاز أو خطاب الانتشاء، انطلق الباحث يلقي بالسؤال الإنكاري حول أسرار الجاذبية الدائمة التي يمارسها المتنبي على الناس أجيالا تلو أجيال : أي في شخصه أم في مأساة حياته أم في شعره ؟ ويستدرج قارئه نحو الجواب : إن التفرد قائم في نص الشعر بلا ريب.

كان الدخول إلى البحث اللبنة الأولى في صرح المفهوم الحداثي للنقد الأدبي، ثم شرع يبحث عن السلب والإيجاب في معالجة نقدية تتوسل بالمستندات الرياضية، وتستخدم التعبير الصوري، وتعمل على الإقناع بواسطة المعادلات الجبرية وبمحاصلاتها الإيجابية التي تنتجها عملية ضرب السالب في السالب، وكان لزاما أن يستخدم الرموز الرياضية في الأرقام وفي الحروف وكذلك في الشكل الإغريقي للتعبير عن اللانهاية.

لم يكن هينا أن يقدم هذا البحث في ذلك المناخ : فمدار الاحتفاء والتكريم هو أبو الطيب اللثبي، والمفهوم السائد حول النقد عندئذ - سنة ١٩٧٧ - غير مهيا لذلك. ولكن تعاضد الأصوات من الرجال الحاضرين حول المشهد غير المشهد، أما أنا فقد أحسست بجسر خاص أقامه البحث بيني وبين صاحبه لأن الرابطة قد جاءت مضاعفة: منهج مستحدث يوغل في التجريد الصوري الممتع، وقضية هي العريضة عندني والأثيرة في نفسي، معشلة الدلالة وكيف تشغل منظومة اللغة لإنتاج المعنى، وكيف يحولها مستخدم الجهاز الإبداعي إلى ملاحظات من الشحن الإيحائي لا يتكك بناها إلا الكشف التأويلي الثاقب.

كنت - وأنا - أحاور صاحبا في ردهات "المؤتمر" - أحسن الطريق الأوفى للجمع بين مخازن الذاكرة وتجليات الواقع، كنا يومها نجر بقايا الظلال من سياق ثقافي مخصص، فقد تعلمنا - في الجامعة التونسية - على جيل من الأساتذة الرواد كانوا مشرئين بالكلية نحو جامعة السربون، حيث تعلموا، وحيث كانوا ينجزون رسائلهم وبحوثهم، وكانوا يوجهوننا بالاستدراج أو بالإغراء نحو الاحتكام المطلق إلى ما ينتهي إليه المستشرقون. ويتحتم الاعتراف بما جنيته من ذلك كله وكسبناه، ولكن شيئا في النفس كان يفسد على بعضنا طمأنينته، فقد كان من بين أساتذتنا من كان يدفعنا للاحتراز الشديد مما تنتجه أقلام الباحثين في مشرقنا العربي، ولئن أجمعوا على السلطة المعرفية التي كانت لعميد الأدب العربي فإنهم كانوا على ثقة نسبية جدا من جيل النقاد الذين أخذوا من يده مشعل الريادة... ولكن بعضنا قد أوشك أن يتمرد على وصايا الأساتذة فكان يقرأ ما ينتجه نقاد الأدب وعلماء اللغة في المشرق عامة وفي مصر تخصيصا، وكان يفعل ذلك بمثابرة وبشغف، بل يثمين فيه من نشوة الانتماء ما لم يكن ينال من صفاء الوعي لا كثيرا ولا قليلا.

في لقاء بغداد كنت أعرف من هو شكري محمد عياد قبل أن أراه؛ لذلك حرصت على أن يكون بيني وبينه تواصل فكان، وكنت أعرف من هو عز الدين إسماعيل؛ لذلك سعدت أن أنقته مصغيا متعاطفا؛ وقد سبق لي أن أنعمت النظر في "الأدب وفنونه" الذي يعود إصداره إلى عام ١٩٥٥، وفي "الأسس الجمالية في النقد العربي" الذي أصدره في العام الموالي (١٩٥٦) وكانت سطره الأولى تقول :

"الفترة التي نجتازها الآن في حياتنا الأدبية والعلمية فترة حرجة، ولكنها رغم ذلك - أو بسبب ذلك - غاية في الخصوبة والوعي بالمشكلات الكبرى؛ فنحن الآن في فترة تتصارع فيها القوى المختلفة، فينتج عن صراعها ذلك القلق الخصب، وتتركز هذه القوى في الصراع بين القديم والجديد، وبين الشرق والغرب.

وفي هذا الصراع تبدل المحاولات الكثيرة من الطرفين؛ تلك المحاولات التي لم تبدأ بالأسس القريب بل ارتبط ظهورها بمطالع القرن العشرين. ففي هذه الفترة حقق كثير من كتب الأدب القديمة، كما درس هذا الأدب دراسات تاريخية ونقدية. ولكن هذه الدراسات كانت توازيها دراسات أخرى أكثر وعيا وطرافة هي تلك التي استمدت الأصول والمبادئ من الآداب الأوروبية، وراحت تنظر من خلالها إلى ذلك التراث الأدبي".

ولكني كنت قد وقفت مليا على كتابه "التفسير النفسي للأدب" الذي صدر سنة ١٩٦٣، وقد كان لي بمثابة الحجة على أن زهد بعض أساتذتنا في متابعة إنتاج إخوانهم



المشاركة عدول عن الإنصاف ليس له من سبب إلا فائض من الانبهار بأسائرتهم من المستشرقين الفرنسيين، وقد زادني وعيا بذاك الانبهار أن جل رواد السربون في مجال الدراسات العربية والإسلامية قد كانوا على غفلة تامة بما كان يمور حولهم من حراك معرفي في مجالي علوم الأدب وعلوم اللسان.

في هذا السياق النفسي، وبهذا التهيؤ الفكري، بدأت صلتي الأولى بالدكتور عز الدين إسماعيل، كنت حذرا، شديد الحذر، إذ أحسست أنه حريص على قدر من المسافة يستبقها ويحمل مخاطبه على اتخاذها، ولكنه لا يفتأ يخلع قناعها بين اللينة والأخرى، ثم يعاودها أو تعاوده، قال لي وأنا ألح عرضا إلى بعض آرائه في الأدب والنقد: "ما أنجزته يعطيني الإحساس أحيانا بالكفاف..." فكانت منه لحظة بوح.

وما إن إنفض مؤتمر المتنبي في بغداد حتى اطرد التواصل بيننا، ينتظم وقتا، ويتبادل آخر. لم أكن أعرف أننا كنا نخط - معا - بعض الأحرف على سجل ثقافتنا العربية الراهنة، هي أحرف تستوفي دلالتها بفضل كل السطور التي ستخطها أنامل جيل بأكمله آمن بحتمة النضال الثقافي. بعد شهرين من لقاء بغداد، كتب إلي في (٢ - ١ - ١٩٧٨) رادا تحية بتحية، فإذا بي أخطو خطوة أخرى نحو فك ألغاز هذه الشخصية المتفردة بفزارتها واكتنازها، ولكن أيضا بعزوفها عن السائد وتعففها عن الانخراط السهل في رتبة الأعراف. كتب إلي على ورق يحمل شارة (مكتب الوكيل في كلية الآداب من جامعة عين شمس). وشدني ما في خطابه من نهج فكري، وهم ثقافي، وشي غير يسير من القلق العميق: القاهرة في ٢ - ١ - ١٩٧٨

أخي الدكتور عبد السلام،

كل عام وأنت بخير، أقولها لك في مستهل العام الجديد راجيا لك الصحة والسعادة ودوام التوفيق،

وصلتني رسالتك الكريمة وما ضمت من أعمالك الممتازة، وتأخرت في الرد عليك فغفوا، مهما كانت العاذر. ولكن عذرا واحدا منها أرجو أن تقبله، وهو أنني انهمكت في قراءة أعمالك العلمية الخيرة التي أتحتني بها، وكان بودي أن أكتب إليك تفصيلا بما عن لي من ملاحظات، ولكن مشاغل كثيرة تقع على عاتقي في هذه الأيام، منها ما هو إداري محض، وهو السيئ، ومنها علمي أحاول أن أقتصد له الوقت اقتناصا. ولكن هذا لا يمنعني من أن أبدي إعجابي الشديد بتجربتك مع الجاحظ، شيخ البهائيين في العربية. إن هذه الدراسة تكشف عن وعي صادق بضرورة إعادة صياغة التراث العربي في إطار منهجية علمية وطيدة، ولا أخفي عليك أنني منذ مدة أشغل نفسي ببنياني آخر له خطره، هو حازم القرطاجني في "منهاجه"، ولا أدري حتى الآن ما يمكن أن تسفر عنه هذه المراجعة. وأكون شاكرا لو أتحتني بما قد يكون قد نشر لديكم في هذا الصدد أو قريبا منه (...)

ازداد يقيني بأنني أمام شخصية استثنائية لا سيما وهو على غير ما عهدته وما كنت أنتظره من فيض العجائبات، فلقد كان مقتصدا جدا حين تنطلق معه تحيات الالتقاء، وكان اقتصاده يأتي على ألفاظه وعلى تقاسيم محياه، كأنما على مزاجه وعلى طبعه وفطرته رقيب من العقل دائم، أما الطرف والاستطراف فهما عنده في أدنى مراتبهما، يستقبل منك ما قد

تسخو به عليه وعلى من معك بحضرته فلا يغمطك حقلك في اللطف والكرامة، أما أن يهادلك في المزاج سخاء بسخاء فذلك صعب المنال، فإذا طاب منه المزاج ابتسم لك وأخرج من عناصر الملحة جوهرها ليحول موضوعا للنقاش الهادئ الرصين.

مضت أسابيع، وصادف أننا اقترحنا يومئذ على مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية التابع للجامعة التونسية تنظيم ندوة نستجلي فيها ما وصل إليه البحث اللغوي الحديث في الوطن العربي، لا سيما والجامعة التونسية قد رسخت قدمها يومئذ في مجال اللسانيات بغسل ريادات فكرية ظلوا هم أيضا متواصلين كلياً مع الجامعات الفرنسية، وقبلما كانوا يشيرون على طلبتهم بما يفيد أنهم يتابعون جهود اللغويين العرب. واقترحنا أن نبدأ تنظيم الندوة بجولة في الشرق العربي نبدأها بالجامعات المصرية، وكتبنا إلى عز الدين إسماعيل في الموضوع أتمنئ منه العون والساعدة، فحرب وابتهج وكتب إلي بتاريخ (٥ - ٥ - ١٩٧٨) خطاباً ستلهم أيها القارئ كيف أعانني على استجلاء قدر آخر من ملفيات هذه الشخصية المتفردة :

القاهرة في ٥ / ٥ / ١٩٧٨

الأخ العزيز الدكتور عبد السلام،

تحياتي وأشواقي إليك، وتمنياتني الطيبة لك بموفقور الصحة والسعادة.

وبعد، فلست أدري بم أعذر إليك عن تأخري في الكتابة وأنت - تلتظا منك - قد التمسيت لي الأعذار في تبعات العمل ومسئولياته. والحق إنني منذ ورطت للمرة الثانية في وكالة الكلية وأنا مشقت الجهد دون طائل يذكر. وحين حاولت التذخري قبل لي إنها ضريبة علي أن أدفعها وإن تعارضت مع مزاجي الشخصي، أو عطلت مشاريعي الخاصة، وهكذا صرت أدور كالتاحونة، ولكنني - للأسف - إنما أطحن الهواء.

لقد سعدت بخبر مجيئك إلى القاهرة للاطلاع على واقع التدريس اللغوي والألسني في الجامعات المصرية ؛ على الرحب والسعة أنت وزميلك صمود والطرايس. أرجو أن تبرق إلي بموعد وصول طائرتكم إلى مطار القاهرة حتى أكون في انتظاركم ولينك بكرت بهذه الرحلة، إذن لأتحت لأبنائنا أن يستمعوا إلى شيء من محاضراتك في الألسنيات ! ذلك أن الامتحان عندنا يبدأ في ١٣ مايو ومع ذلك فالنية معقودة على استضافتك في خلال العام الجامعي القادم بإن شاء الله لمدة أسبوعين على الأقل. وسوف نبحث هذا الأمر حين نلتقي.

أما بالنسبة للمشتغلين بالحقول اللغوي فمعظمهم تقليديون والذين اتصلوا منهم بالدراسات الحديثة أغلبهم يعمل خارج مصر، في الجامعات العربية والإفريقية ومع ذلك فسأعمل على تيسير اتصالكم بعدد من المقيمين.

وفي انتظار أن أسمع منك، لك مني ومن الدكتوراة نبيلة أطيب التمنيات.

«هل أطمع في أن تحضر لي معك نسخة من البحث الذي ذكرت أنه يتناول موضوع تأثر حازم القرطاجني في منهاجه بأرسطو؟ أكون لك شاكرًا».

عز الدين إسماعيل

حللنا في القاهرة بمعية الأخوين العزيزين محمد الهادي الطرابلسي وحمادي صمود قلقينا حفاوة أثيرة، استضافنا عز الدين في بيته بكرم وسخاء، وبسر لنا اللقاء مع حسين نصار عميد كلية الآداب بجامعة القاهرة، يساعده عبد الحكيم راضي ومع عبد الله درويش عميد آداب عين شمس يومئذ على ما أذكره يساعده عبد الحكيم حسان، ومع محمود فهمي حجازي الذي استضافنا في بيته وتحمس للمشروع...

مشت خطوات تنظيم الندوة أشواطًا، وظللت أنتظر بلهف موافقة عز الدين على الحضور إلى تونس، وأبطأ الرد بالاستجابة، واقترب موعدنا وشيكًا، وإذا به يكتب إليّ بتاريخ (١٤ - ١١ - ١٩٧٨) رسالة فيها فيض ثقاني زكي، ولكن فيها نغاث شرعت تكشف لي عن عمق إنساني حميم، وطفقت تزبح شيئًا فشيئًا قناع الناقد العقلاني الصارم عن وجه الإنسان الأليف الذي لا يحرجه فيض الذات إذ يخالط فيض الموضوع. كتب يقول :

القاهرة في ١٤/١١/١٩٧٨

أخي العزيز الدكتور عبد السلام المسدي،

تحياتي وأشواقي إليك، وأطيب تمنياتي لك بالصحة والسعادة.

وبعد، فقد وصلني خطابك الرقيق قبيل عيد الأضحى المبارك، أعاده الله عليكم بالخير والبركات - وصلني محملاً بلوحة عتاب دافئة لتقصيري طوال الأشهر الأربعة الماضية في الكتابة إليكم بشأن اشتراكي في الندوة الألسنية التي ستعقدونها في المدة من ١٢/١٣ إلى ١٢/١٦.

والحق إنك قد أدركت - أيها الصديق - بحاستك المرفهة وحسك الدهش السبب الذي منعني طوال هذه المدة من الكتابة إليكم في هذا الشأن، وهو أنني لم أكتب حتى الآن شيئًا أستطيع أن أشارك به في أعمال هذه الندوة، ولست أدري هل أعزو هذا إلى سري مع أسرتي إلى الخارج للترويج في خلال العطلة الصيفية أم إلى مشغولياتي الإدارية في الكلية التي تستنفد معظم طاقتي، أم أعزوه إلى السبب الحقيقي الذي أعرفه جيدًا في نفسي وهو أنني لا أنجز ما أريد إلا في اللحظة الأخيرة (لعلك لا تعرف أنني أتممت كتابة بحثي عن المتنبي في بغداد، وأنه من أجل ذلك وزع منسوخًا من خط يدي) ؟

على كل حال كنت أستشعر الحرج من أن أخطركم بقبولي الدعوة وبمجيئي إلى تونس في الوقت المحدد، ومن ثم كان التسويف في الرد، ثم جاء خطابك الكريم ليرفع عن نفسي عبء هذا الحرج، مجددا الدعوة لي لحضور الندوة على أي وجه من الوجوه، وإزاء هذا الكرم التونسي لا أم لك - أيها الأخ العزيز - إلا أن أخطرك الآن بقبولي هذه الدعوة الكريمة، التي أكدت في نفسي ضرورة الالتزام في الوقت الذي أحلتني منه. أرجو أن أوفق - في اللحظة الأخيرة ! - في أن أحمل إلى نبوتكم المباركة شيئًا يصلح لأن يقال. ولأنني لا

أملك أن أقدم هذا الشرح لموقفي إلى مدير مركز الدراسات، صاحب الدعوة، فإنني أرجو أن تحمله إليه عني، فإن قبله كان ذلك تكريماً منه، وإن لم يقبله فلا عليه من سبيل.

أما فيما يتعلق بتخلف الدكتور نبيلة عن حضور ندوة الأدب والثورة فلأنها سافرت منذ الشهر الماضي إلى السعودية أستاذة زائرة لمدة عام بناء على اتفاق سابق أرجو أن يكون عذرها هذا مقبولاً.

وإلى أن أسمع منك، لك مني خالص التحية وأطيب التمنيات : ودمت

«استقلت منذ أسبوع - والحمد لله - من وكالة الكلية، مكتفياً بالعمل أستاذاً بقسم اللغة العربية.

عز الدين إسماعيل

لم تمض أشهر معدودات حتى استعدت جامعة القاهرة لإحياء الذكرى السادسة لوفاة عميد الأدب العربي طه حسين في شهر أكتوبر ١٩٧٩، وكانت الأجواء العربية قد خيمت عليها سحب من الكآبة، ولما رأيت المثقفين محججين جادلت كثيراً منهم، وكنت أعلن أن المثقف الواعي بشئون السياسة وعياً عميقاً هو الذي لا يخلط بين الشأن الثقافي والشأن السياسي، بل هو الذي كلما باعدت بين العرب أمواج السياسة تمسك بهمراكب الفكر والثقافة كي يرسو العرب جميعاً على مرافئ الوحدة...

وحشرت إلى القاهرة، ومما كان يحفزني أنني سألتقي لأول مرة بشخصين عزيزين تواصلت معهما بالمراسلة على مدى سنتين، ثم اكتشف أنهما من طلبة عز الدين الأوفياء، وأنهما سيكونان إليه كما تكون الرثائن لكل قلب نابض، وكاننا يومئذ قد أباننا عما يكفي للإرهاص بمجد فكري وتقدي مديد، إنهما جابر عصفور وصالح فضل... ومنذئذ لم أسمع أحداً منهما يذكره إلا أفاض في خصاله العلمية، واستلذ تعداد مكارمه الثقافية، وتوه باعتداده النفسي الذي هو إلى الترقى دوماً معهما تقلبت الأهواء، وكـم سعدت حين قرأت - بعد ٢٦ عاماً - ما كتبه جابر عصفور في مقدمة كتابه الممتع "غواية التراث" الصادر عام ٢٠٠٥ قوله :

"وأعترف أنني تلميذ صغير في مدرسة طه حسين التي لا يخلو واحد من المنتسبين إليها من غواية التراث الأدبي التي اقتحمته ولازمته، فأنغوى بهذا التراث، قراءة ودرسا، شرحاً وتأويلًا، تعميماً وتخصيماً. ولكنني بقدر ما تعلمت من طه حسين، وتأثرت به، تعلمت من تلاميذه الذين تتلمذت عليهم بشكل مباشر أو غير مباشر، ابتداء من شوقي ضيف ويوسف خليف وعبد العزيز الأهواني وسهير القلماوى ومحمد النويهي، مروراً بمصطفى ناصف ولطفي عبد البديع وعبد الحميد يونس، وانتهاءً بصلاح عبد الصبور وفاروق خورشيد وعز الدين إسماعيل".

في إحياء الذكرى السادسة لوفاة طه حسين كان عز الدين حريصاً على اصطحابي، استلني من المؤتمر ليلة وأخذني إلى مجلس أسبوعي كان يجتمع فيه خيرة من صفوة أدباء مصر ونقادها، وكانت لهم مقوس لا يحيدون عنها، ومواظبة تلقائية إلى حد الالتزام المقدس،

وكان المجلس كالثقل الذي يدفع بالأفكار الكبرى من خلال الحوارات الصغرى، ونحن في الطريق على سيارته إذ أسرّ إلي بأن من متاعبه النفسية أن المشروع الفكري إذا استقام متكاملا في خاطره حدثته نفسه بأنه قد أدرك التمام، ثم تتردد نفسه حتى لتكاد تثنيه عن إخراجه، فتبدأ جولة من المعاناة الأخرى... ولم أنس كلامه ذاك... وظللت أذكره في خاطري... وما استطعت يوما أن أذكره به أستغفبه في تأويله حين يتحين حقيقة من حقائق التاريخ بعد طول الراس.

في تلك المناسبة تم تنظيم معرض فني، وجاءت تدشنة السيدة جيهان السادات حرم الرئيس أنور السادات، قطعت الشريط الأحمر الرمزي وتلاها عز الدين وكنت على يمينه، وطلعت هي تتأمل في اللوحات الأولى، وبرت منها اللقطة فقلت أنا على البديهة في نبرة استلهامية: "الأخت جيهان لها اهتمامات فنية؟" ففوجئت وحدثت، فسارع عز الدين مبتسما: "هي هكذا لغة إخواننا التونسية" فانشرح بعد أن تجهمت، ولعلها اطمانت أنني عربي شيف فاستشعرت براءة سبق لها أن استبعدتها... وفجأة أدركت أن لفظة "الأخت" على لساني ليست هي لفظة "الأخت" في قاموس الأشقاء الذين حلت بهمهم...

لم ينقش عام ١٩٧٩ حتى جاء الموعد الذي ليس كسائر المواعيد: مشروع إصدار مجلة تحتضن ذلك المشروع الكبير الذي لم يكن لقاء بغداد إلا إرهابا من إرهاباته، ولقاء القاهرة تجليا صريحا من تجلياته، مشروع يرقى إلى الطموح العربي المتعطر لما يلم أشات الوعي الفردي المبتوث هنا وهناك، فتجدد به الرؤى على مرادف الأدب والنقد، انبرى عز الدين يخطط للإنجاز مرتكزا على عضدين عتيدين جاير وصلاح، وتواترت المراسلات زهاء العام تستمزج رأينا في مواصفات المجلة: مضمونا، وشكلا، ومقاسا، وتواترا... وكان صاحبنا قدوة بروح العمل الجماعي، وبأخلاقيات المؤسسة الحاشنة لجهود الأفراد، وكان الناس يقولون: ها هو الحلم العربي يتحقق، وكنت أضيف إلى ما يقولون: ها هو الجسر المقام على طرفي المعادلة الصعبة: الإغداق بالوقت والجهد والتفكير في العمل الترتيبي، وفي الإشراف التنظيمي؛ مما تأتي ثماره المعرفية ملموسة محسوسة مجسدة. فبغير هذه الأثرط لا تلين قناة هذا الناقد الرائد، وبغير ذاك الفريق المتألق لن يتسامق النقد إلى نرى الإلهام، ودون روافده المتنوعة لن يهدأ الظمأ العربي التواق.

وصدرت مجلة فصول، وكانت كلماتها في عددها الأول (أكتوبر ١٩٨٠) بريشة رئيس تحريرها عز الدين إسماعيل صدى لوجه السنين:

"أخيرا تصدر هذه المجلة بعد أن ظلت ردا من الزمن فكرة تجول في أذهاننا، وأملا براود أحلامنا.

أخيرا، ونحن في مستهل العقد التاسع من هذا القرن، تصدر هذه المجلة الفصلية المتخصصة في حقل النقد الأدبي استجابة طبيعية وضرورية لحاجة يلح الواقع في طلبها، بعد أن جاوز الوعي فيه كل الطروح العشوائية في حقل الثقافة الأدبية، وكل جهد أو اجتهد شخصي ما يلبث أن يذهب بددا.

لم يعد هذا الواقع يقنع بأن تكون المجلة "كشكولا" ينتظم طروحا شتى من المعارف المختلفة، تتباعد في الموضوع بقدر ما تتفاوت في المنحى الفكري فضلا عن المستوى العلمي.

ولم يعد يلائم هذا الواقع أو يصلح له تكرار الأنماط الفكرية المألوفة ودورانها في حلقة مفرغة، فهذا الفراغ قاتل، ولا بد من حركة جديدة تملأ هذا الفراغ، ولكن بوعي جديد".

بعد سنتين التأم في القاهرة الاحتفال بالذكرى الخمسين لوفاته أحمد شوقي وحافظ إبراهيم فكان محفلاً بهياً، لم يتخلف عنه كل الذين دعوا إليه، وكان قد ثاب إلى المتقنين العرب رشدهم وربما ندم منهم كل من دعي لذكرى طه حسين وتخلف، وكان عز الدين إسماعيل بمعونة فريقه كأنه المهندس الأول، وكان سعيداً جداً أن يرى الأعلام الثقافية تتحقق بمثابرة وثبات، كان قريباً جداً بأريحية نفسية عالية من كل الوافدين، ولكنه - على طبعه - ميال دوماً لاستبقاء المسافة اللازمة التي يظل المتحكم الأول في نسقها وفي مداها... كان معي من الخشراء رفقاء، وكان منهم من يغريه انهباط الطبع وانفتاح المزاج، ورغم حنكته في آداب المقامات وتمكنه من أسرار بلاغة الكلام، عن له أن يخاطب الدكتور عز الدين إسماعيل في غمرة الاستطراف قائلا "عز" فأشاح الرجل عن وجه لم أعرفه له، وكادت استجابته تتفائل إيقاعاً وتطبعياً، ثم لفها لفا رقيقاً واصطنع ابتسامة تفضحها أسارير الجبين... وأخذني الإشفاق بالرفيق ووبراته...

إنه هو. ويظل غرا من لم يقرأ حساباً لشموخه الاستثنائي: فيما بدا، وفيما اختفى.

وكان من حظ المشاركين أن احتضنت "فصول" أبحاثهم فنشرتها في عدد من متالبيين (مج ٣، ع ١، أكتوبر... ١٩٨٢ - مج ٣، ع ٢، يناير... ١٩٨٣).

ومشت بعض الأسابيع، وعقدنا في المعهد الأعلى للتربية بتونس (ديسمبر ١٩٨٢) ندوة خطط لها مديره أستاذنا القدير منجي الشلي مستعيناً برفيق الدرب محمد الهادي الطرابسي، ودار الموضوع حول المناهج النقدية في تناول النصوص، فجاءنا مشاركا عزيزاً كل من عز الدين إسماعيل وجابر عصفور، وطلقت تتمدد أسداء حركة التجديد المعرفي بين أرجاء الوطن العربي... وما نسيت حدثاً عابراً، فلقد كان متعيناً أن يغادرتنا عز الدين قبل موعد انتهاء الندوة بحكم بعض التزاماته، واعتزمتنا مرافقته إلى المطار فإذا بالدكتور جابر يتهيأ لمرافقتنا كي نودع الدكتور عز الدين، فلما تطلقنا له "بأننا تكفيه المؤونة وأن حضوره جلسات الندوة أولى، قال لي: من كريم الأعراف أن يرافق التلميذ أستاذه لتوديعه... وانتقش كلام جابر في ذاكرتي كما لم ينتقش كلام مثله...

وشاءت الأقدار أن ينتظم إيقاع الزمن بيننا، فلم ينتقض عام حتى تجدد اللقاء، ففي شهر أكتوبر ١٩٨٣، أنجز صلاح فضل مشهداً آخر من ملحمة التحديث النقدي بأن عقد ندوة علمية في مدريد وكان يدير المعهد المصري للدراسات الإسلامية الذي أسسه طه حسين، فكانت الذكرى العاشرة لوفاته أرقش مناسبة لذلك، وكان في مقدمة المشاركين عز الدين إسماعيل فازدادت الأواصر بيننا التحاماً والنفوس أمثالثنا، وقد أمان على امتداد الاستشراق الحديث حضور جابر عصفور الذي لم يأل جهداً في تفعيل الحراك المعرفي بأسرع الأنساق... وأحسست يومئذ أن عز الدين وجابر وصلاح، ثلاثتهم قد ربطوني بأرض الكنانة ربطاً مكيناً. واتصل وفاء الزمن كاتصال وفاء العشرة بيني وبين عز الدين... مشى العام وبعض العام وها نحن في صنعاء نتسج بعمية الصقوة الخيرة من المؤمنين بالتحديث الفكري لوحة أخرى على درب الإصرار والمثابرة، وأثمر اللقاء بياناً سعي بيان صنعاء، وهذا نصه:

”بدعوة من جامعة صنعاء عقدت ندوة النقد العربي المعاصر في الفترة من ٢٠ إلى ٢٥ ديسمبر ١٩٨٦. وتمّ فيها البحث في قضايا النقد المعاصر بجوانبه النظرية والتطبيقية وفي علاقة النقد العربي بالاتجاهات العالمية وارتباطه الجذري بواقعنا الثقافي والحضاري في أبعاده التاريخية والراهنة، وكانت محصلة الحوار الذي دار خلال الندوة تأسيس مجموعة من المبادئ الجوهرية في توجيه حركة النقد العربي على ما يلي :

أولاً : تأكيد مشروعية تحديث الحركة النقدية وضرورة استيعابها لمعطيات التقدم في جملة العلوم الإنسانية والتجريبية.

ثانياً : تجذير العلاقة الجدلية بالتراث المتصل للثقافة العربية، وأهمية الانطلاق من إنجازاته في تشكيل موقف الناقد العربي اليوم، بإعادة قراءته وتوظيف مكوناته العربية استجابة للأسئلة التي تشغل تفكيرنا النقدي.

ثالثاً : تأكيد الأهمية الحاسمة لتنمية الفكر النقدي بجميع أبعاده في الثقافة العربية، بتأصيل أسسه المعرفية ومركزاته النظرية، وتجلياته التطبيقية.

رابعاً : يرى المجتمعون أن تعدد المواقف والمناهج في مجالات النقد الأدبي إثراء مباشر لحركة الثقافة العربية، إذ إنه يمثل أساساً للفاعلية ومنطلقاً لتجاوز مراحل التمهيد الذي يختزل إمكانات استيعاب الظواهر الأدبية والفكرية وغناها وتنوعها.

ولما كان هذا اللقاء امتداداً لما سبقه من ملتقيات جادة في الوطن العربي وحرصاً على تدعيم مسيرة النقد العربي الجديد وتوظيف محصلة الجهود المبذولة في نطاقه فإن المجتمعين في صنعاء قد اتفقوا على الخطوات التالية :

أولاً : تكوين جمعية للنقد الأدبي تعمل على تطوير الحركة النقدية العربية وتنسيق جهود العاملين.

ثانياً : تنظيم حلقة بحث متخصصة دورية في المصطلح النقدي، وقد وافقت جامعة صنعاء على تولي مسئوليتها.

ثالثاً : إصدار مجلة متخصصة في النقد الأدبي وسلسلة للقارئ العربي تهتم بمفاهيم النقد الحديث وتعرض نصوصه الأساسية وتجارية التطبيقية.

وقد تشكلت لجنة لمتابعة تنفيذ المشروعات الثلاثة من الدكاترة : عبد العزيز المقالح - عز الدين إسماعيل - عبد السلام المسدي - كمال أبو ديب - إبراهيم غلوم، على أن تتولى إعداد مشروع متكامل لتأسيس جمعية للنقد الأدبي والاتصال بمجموعة أوسع من النقاد العرب وتنظيم ملتقى الجمعية التأسيسية وتفرغ من عملها في الخريف القادم.

الموقعون على البيان :

عبد العزيز المقالح، عز الدين إسماعيل، عبد السلام المسدي، عبد المحسن طه بدر، جابر عصفور، كمال أبو ديب، محمد برادة، عبد الله الغدامي، عبد الملك مرتاض، إبراهيم غلوم، صلاح فضل، رجاء العبد، عبد السلام الشاذلي، وهب رومية.

قيلون - اليوم - هم الذين يعرفون أهمية ”بيان صنعاء“ وكيف مثل في مسيرة النقد الأدبي الحديث في وطننا العربي محطة فارقة : ما قبله نضال بين وعي الأفراد ووعي الجموع ، وما بعده سعي إلى تجسيم الوعي في منظومة مؤسسية، ويكفي أن نستذكر ما

عز الدين إسماعيل كما أحال أني عرفته

ستواصل مجلة فصول أدام، وما ستجزئه بعد حين مؤسسة المجلس الأعلى للثقافة في جمهورية مصر العربية بزيادة العقد الأيمن للدكتور عز الدين إسماعيل على رأس فصول وهو جابر عصفور، هذا الذي كان - مع صلاح فضل - من أعمدة بيان صنعاء.

ما أن إنفض لقاء صنعاء حتى طلق عز الدين يعمل على الوفاء بالعهد وإنجاز المشروع، فأُسس طبقاً لما نص عليه البيان "الجمعية المصرية للنقد الأدبي" بعد أن جمع كما هائلاً من توقيعات النقاد التميزين شتمًا إلى مطلب التأسيس تعريفاً لوجاهة المشروع، وكان يحيطنا علماً بكل خطوة يقطعها... وسيكون للجمعية شأن جليل في مسيرة صاحبنا وفي مسار النهضة النقدية والعرفية.

وأُسِّلت مجلة فصول شمعتها العاشرة، واستلم مشعلها جابر عصفور بحكم سُلَّة التداول، وكتب سمير سرحان ديباجة العدد الأول من المجلد الحادي عشر (ربيع ١٩٩٢) بوصفه رئيس مجلس الإدارة، واختار لها من العناوين "عدد جديد ومرحلة جديدة" وقال بعد أن قدم للقارئ بصيغ نبيلة جداً كلاً من جابر عصفور في رئاسة التحرير وهدي وصفي في نهايته :

"على مدى عشر سنوات، لعبت "فصول" برئاسة الدكتور عز الدين إسماعيل دوراً حيوياً بالغ الأهمية في حياتنا النقدية، فقد استطاعت أن تصنع الأرضية النظرية والتطبيقية للفكر النقدي العربي، وقدمت المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة في مصر والعالم العربي والخارج، كما تناولت العديد من قضايا الفكر والإبداع، وتواصلت مع الفكر النقدي المعاصر عالمياً، فأرست قواعد جديدة للمصطلح النقدي، وغرست بذوراً طيبة لمصطلح نقدي جديد، سرعان ما أبتعت، فجنى النقد العربي ثمارها، في صورة لم يعرفها النقد العربي التقليدي من قبل، وقامت - قبل ذلك وبعده - بأهم وظيفة من وظائف النقد الأدبي بمعناه الواسع، وهي - كما يقول الناقد الإنجليزي ماثيو آرنولد - إشاعة تيار جديد من الأفكار الحقيقية الصادقة."

ولكن رئيس التحرير - جابر - أفاض فأنصف، وحلل فافتح :

"في هذا العدد، تستهل "فصول" رحلة جديدة من حياتها، بعد أن مرَّ أكثر من عشر سنوات على صدور عددها الأول (...). والرحلة الجديدة ليست منفصلة عن الرحلة السابقة، بل هي استمرار لها بأكثر من معنى، وتأكيد لها بأكثر من دلالة، فهي انطلاق مما تحقق من جهد، وابتداء مما تأصل من إنجاز، وأمل في الإضافة إلى الموجب من هذا الجهد وذلك الإنجاز، ورغبة في المضي بالإضافة إلى تخوم أبعد، في آفاق الحلم الذي بدأت به هذه المجلة (...). لقد ظل عز الدين إسماعيل لأكثر من عشر سنوات حريصاً على "فصول" حرصه على الحلم الذي انطلقت منه، فلم يبخل عليها بوقته وجهده، منذ أن صدر عددها الأول في أكتوبر ١٩٨٠ إلى أن صدر عددها السابق في فبراير من هذا العام. ولقد ظلت هذه المجلة في الصدارة من شواغله، ونرجو أن تظل كذلك، وأن لا ينقطع تواصله بالكتابة مع قرائها، فمن يقومون على تحرير هذه المجلة هم تلامذته الذين كانت أيديهم يده في مبتدى أمر هذه المجلة. ومن الوفاء للتقاليد العلمية التي نشرف بالانتماء إليها، قبل تقاليد الوفاء الشخصي لأستاذنا عز الدين إسماعيل الذي نحمل له



كل التقدير، أن نؤكد الدور الذي قامت به هذه المجلة، تحت إشرافه، وبمساعدة كل من  
عاونه، وأن نقرر أنها مضت في تحقيق الحلم الذي انطلقت منه إلى إنجاز لا بد من  
تسجيله بالإعزاز والفخر".

في خضم تلك الظروف كتب إليّ عز الدين وأنا في الرياض رسالة أحسست فيها بإيقاع  
من المشاعر المتقاطعة : فيها نبرة من الرضا، وعليها مسحة من القلق، وبين هذا وذاك صدى  
من الوحشة لا هي من الإذعان ولا هي من الغضب.

القاهرة في ١٩٩١/١١/١٠

الأخ العزيز الدكتور عبد السلام،

تحياتي وأشواقي،

كان لا بد أن أكتب إليك من قبل لأشكر لك بطاقتك اللطيفة التي أسعدتني بها في  
عدد من مناسباتنا العامة. وكنت أشعر بهذا الدين في عنقي إلى أن وصلت إليّ تحفك  
"البنوية" فزادت من عبء هذا الدين. وككل شوق إلى هدايا الصحاب عكفت على التهام  
هديتك الجميلة يوما كاملا اختلسته من زحمة حياتنا المزعجة فكان من أسعد الأيام.  
وهأنذا أكتب إليك أخيرا التماسا للمعذرة، ووفاء بواجب الشكر. أما كتاب "البنوية"  
فسيكون بإذن الله موضوع ندوة من الندوات الثقافية التي تعدها الجمعية المصرية للنقد  
الأدبي في مساء يوم الأحد من كل أسبوع. وسيشارك معي في هذه الندوة الدكتور شكري  
عياد، وإن لم يكن قد حصل على نسخة من الكتاب حتى الآن.

أرجو أن تكون سعيدا في عملك بالسعودية، وألا تحول السفارة دون متابعتك السير  
في الطريق الأصل الذي تركت عليه علامات بارزة. أما عن نفسي فإنني سأكتسب لنفسي  
في القريب العاجل جدا الوقت والجهد اللذين ظلت طوال أحد عشر عاما أنفقهما في إصدار  
مجلة "فصول". (...) ومن هنا فإنه بصور العدد الراهن تنقطع صلتى بالمجلة. وربما  
كان ذلك خيرا لي، حتى أجد الوقت لإتمام بعض مشروعاتي المعلقة.

لم أكن أود أن أزعجك بخبر كهذا، سوى أن عنوان المجلة لم يعد عنواني، وأنتك إذا  
رأيت أن تتحفني بشيء من لطائفك فأرجو أن يكون ذلك على عنوان بيتي. ودمت سعيدا  
موفقا، مع أطيب تمنياتي.

عز الدين إسماعيل

ولكن عز الدين إسماعيل - في مقال الفقرة الثانية - قال كلاما آخر... رجعت بي  
الذكرى ساعتها سنتين إلى الوراء، وتذكرت إنني حضرت إلى الكويت في سبتمبر ١٩٨٩  
بدعوة من مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، فوجدتني مع عز الدين إسماعيل ومنصور  
الحازمي ومحمود علي مكي، ووجدته مكثورا ولم يبح لي بالسبب، كان يسألني عن نسق  
الحياة إذ كنت قادما من نيويورك بعد أن حضرت الدورة السنوية لهيئة الأمم المتحدة بوصفي  
سفيرا لبلادي لدى جامعة الدول العربية، وأذكر أنه استبقاني ليلة إلى ساعة متأخرة يطوف  
بكل شيء وتعتريه سامة ولكنه لم يبح لي بدوافع العناء... ودونما إفاضة أو كشف كأننا  
تصافينا.

غير أن النقد الأدبي جمعنا من جديد في جامعة البحرين لمؤتمر راشد (١٧ - ١٩ إبريل ١٩٩٣) كان في مقدمة لرسائه إبراهيم غلوم الذي أسهم في صياغة بيان صنعاء وعلوي الهاشمي، وقد شارك في المؤتمر جابر عصفور فضلا عن كوكبة خيرة آمنت بأن النهوض بالنقد العربي وتحديثه مهمة طويلة النفس، بعيدة المدى، ممتدة المسافات. كانت التأملات تدور في خاطر عز الدين بشكل طافح، وكان يبحث عن سلك عقيد يمسك به، وكان يريد أن يجدد الحلم ويصنع الاستثناء، وكان أمله ألا يكون بيان صنعاء كغيره من البيانات في وطننا العربي، وكان مشيعا إلى حد الامتلاء بفكرة المؤسسة وإن لم ينف يوما جسامته مسئولية الفرد...

حتى عثر على ضالته:

المؤتمر الدولي للنقد الأدبي،

ينيثق من الجمعية المصرية للنقد الأدبي،

تلك التي انبثقت من مشروع صنعاء،

وتحولت الفكرة إلى عقيدة،

وامتلاأت بعقيدته أيامه،

هي أربع محطات بدأها عام ١٩٩٧ فكم كان سعيدا بالذين حضروا، وكم كان مستغربا من بعض من غابوا...

عام ٢٠٠٠ لم يستطع إخفاء الأسى ممن تخلفوا بعد أن كانوا قد حضروا، وكان صلدا كتوما.

عام ٢٠٠٣ صارت عنده مناعة جديدة، فأصبح لا يهالي، وكأن الحياة قد استدركت على نفسها بآخر درس من دروسها، ورأته سعيدا جدا بمن جاء، غير مبغض لمن غاب.

عام ٢٠٠٦ طلب مني - لمرة رابعة - أن ألقى في الافتتاح كلمة الشيفوف، وكأنه بحرصه المتجدد كان يريد أن يجسم جسر التواصل بين بيان صنعاء وسائر المحطات حتى مرافق المؤتمر الدولي الذي حافظ على تواتر النسق...

ولكن الفارس كان غائبا.

هاتفته.

كان آخر ما قال لي : "سننتظر أن تزول الغمة".

ولم أسمع له صوتا بعدها.

غير أنني ظلت أسمع صدى صوته بلا انقطاع.

وما زلت.

وقرأت كثيرا مما خطه الأوفياء والمحبون.

وكانت خوالجي ترتعش عند كل نص.

ولكن ارتعاشة النفس بلغت سناها حين قرأت ما خطه جابر عصفور عند

رحيل الفارس.

كانت كلماته تتقاطر إخلاصا.

وكنت كمن تغمره طمانينة النفس وهو في أشد أنات الوجع.

سامقاً كان،

وسامقاً يبقى



### كمال أبو ديب

سامقاً كان، وسامقاً، في ذاكرتي، يبقى،  
سامقاً في قامته، وفي أخلاقه، وفي علمه،  
وسامقاً في ما تركه لنا من معرفة وشهوة متجددة للمعرفة .

-١-

للموت روعة ليست لشيء آخر، حتى للولادة التي يشترك معها في الكثير الكثير. إنه يجلو الوجوه، يمنحها في الذاكرة نصاعة لم تكن لها قبله. يأتلق الوجه في الذاكرة، حين يرحل إلى الموت، كأن نوراً خفياً من أفق لا مرثي يفيض عليه، ونحن نرنو إليه، من وراء أكتافنا، أو يتيجس من مسامه وحنانيه من أماننا. ويعيد الموت ترتيب العالم ومكانة البشر فيه: الأصدقاء والأحبة والغرباء، الذين نعرف ولا نعرف، كما يعيد ترتيب الأولويات في الذاكرة. وهكذا ينجلي وجه عز الدين لحظة أسمع نبأ رحيله، ثم ثانية حين أشرع في الكتابة عنه وله، فأراه في نصاعة ثلج طري على حوافي الجبال في ضوء شمس صباحية غضة. وأرى فيه ما كنت قد رأيت وما كنت قد عجزت في الحياة عن رؤيته، فيثريني ما أراه وما لا أراه، إذ إنه بهاء على بهاء.

وكما يجلو الموت الوجه الراحل إليه، فإنه يجلو النفس الباقية بعده. في نفوس الأنقياء لا يبقى من الوجه الذي مضى سوى أحلى ملامحه، ومن الراحل سوى أجمل ما فيه، ومن الذكريات سوى أكثرها حيوية ودفئاً.

أما في النفوس العكرة، فإن الموت يزيد اعتكارها اعتكاراً، فيرشح منها أسوأ ما تتصوره عن الراحل، وأكثر ما تتذكره من وجوده بيننا حلقة.

عرفته نقي النفس، ذا عزة كأنما سُي بها حين جاء إلى العالم تنبؤاً بما سيكونه، أرحماً في إكرامه للأصدقاء والتلامذة والشاركين له في عائلته الفكري الشاسع. وعرفته يعرف أقدار الآخرين وأبن يسعهم من نفسه، ومن مراتب المعرفة والإكرام والضيافة. قرأته عن بعد، طالباً، فتعلّمت منه أوائل المعرفة في مجالات، وأكثرها إخصاباً للنفس في مجالات أخرى. ثم قرأته عن قرب، صديقاً وزميلًا وشريكاً في اكتشاف السبل الجديدة ومناهج المعرفة وغاياتها، فادهشني بحيوية في فكره، وشباب في روحه لم يكونا حتى لرفاق عمري وطريقتي الذين معي بدأوا، و معاً بلغنا منتصف الدروب. وأظنه الوحيد بين أبناء جيله الذي انغمس في مناهل المعارف الجديدة الطارئة على البنى المعرفية التي ترتب عليها جيله وأجيال سبقته، لا عن محض فضول، أو رغبة بادعاء المعرفة بالجديد، أو تلمساً للملخصات ومختصرات ومصطلحات توهم بالمعرفة، كما هو شأن العديدين غيره، بل يقيناً بأن ثمة وهجاً جديداً وتوجهات محدثة تنير ما لم يكن مضاء من قبل، وتفتح آفاقاً وأعدة باكتشاف أقاليم جديدة بالاكشاف. ولقد ولج أبواب هذه المعارف واغتنى عمله النقدي بها، فأغنى الإنتاج النقدي العربي أيضاً إغناء. ولقد كان من علامات شغفه الأصيل بجديد المعارف وتحولات النقد أنه- خلال زيارة لي في أوكسفورد في التسعينات الماضية- ما كاد يستقر في جلسته، هو وشبيطة، حتى قال لي: " ما الجديد في النقد هنا الآن؟ ما الذي يشغل الناس؟ وما كدت أبدأ الإجابة حتى قال: " خذنا إلى أفضل المكتبات في هذه المدينة". وفي بلاكول قضى سويحات امتزجت فيها الدهشة بالشهوة، والتعطش بالارتواء، والتأكد بالتزود.

وإن له عليّ ليداً وفضلاً لا يُنسيان. كان من تجليات حماسه للاكتناه والسعي إلى جديد المعرفة أنه ألح عليّ لأسابيع عديدة في أوائل الثمانينات من القرن الماضي أن أسلمه أبحاثاً كنت قد نشرتها باللغة الإنجليزية ليعمد لمرجم بترجمتها فينشرها بالعربية. وقد فعل برعاية لا مثيل لها. ثم ازداد إلحاحاً عليّ أن أنجز كتاباً، لم أكن وقتها أنوي إنجازَه، استكمالاً لما كنت قد نشرت وكتبت. وتبلى المشروع بروح منهشة الحماسة والوفاء والعون، وقال لي: "أريد أن تنهي هذا الكتاب ليصدر وأنا ما أزال في موقع المسؤولية في الهيئة العامة لكي أوليه ما يستحقه من عناية". ولقد فعل، وأولى كتابي الرؤى المقتعة كل ما كان ضرورياً لإنجازه ونشره.

وكان في حماسه وثقاتيه في عمله نموذجاً لي ولغيري. فقد ألح، أثناء ندوة للنقد في صنعاء ضمت نخبة النقاد الحداثيين، أن تؤسس رابطة عربية للنقد الأدبي، ووضعنا أسس العمل لإخراجها إلى النور، وحين رأى بعد ذلك بقليل تقاعساً من البعض، وتردداً من آخرين، أعلن تأسيس الرابطة المصرية التي أفنى الكثير من وقته في تحويلها من رابطة محلية إلى منتدى يجول في ندواته عدد من كبار النقاد من العالم الرحب. وكان يحثني شخصياً ويحث غيري ممن يقيمون في الغرب ويعملون في جامعاته على أن يعتمدوا الروابط مع نقاده ويجتنبوهم إلى المشاركة في الندوات التي تعقد مرة كل عامين. ولقد كانت ندواته هذه بين

أكثر ما عرفته من نشاطات ذات أبعاد عالمية فعلاً في العالم العربي. وكان يجهد لدعوة الكبار ويسعى إلى توفير كل ما يحتاج إليه ذلك من جهد ومال، دون أن يعاني لحظة واحدة من عقدة الدونية بإزاء كبار النقاد في الغرب، فلقد كان يحتلي بالناس سواسية، ويخصهم بالعناية دون مبالغة في الحفاوة بالغربي لأنه غربي (كما رأيت عرباً غيره يفعلون خلال عقود من الاختلاط بهؤلاء وهؤلاء).

#### - 4 -

سابقاً عرفت عز الدين، وسابقاً في الذاكرة سيبقى. في لين نفسه وصلابتها، وفي تواضعها وكبريائها، وفي قدرته على المرح الشبابي في آن، واتخاذ سيما الحكمة المكتنزة في آن. كان نهماً لاكتساب المعرفة، فياضاً بها، ولوعاً بالتأسيس والسعي إلى التنمية والتطوير حيث رأى ذلك ممكناً، أو التأسيس لجديد آخر حيث بدا له ذلك محالاً. ولقد أسس ما بنى عليه آخرون بعض شواهدهم، وبنى هو عليه في الوقت نفسه، لنفسه، شواهد لا تقل ديمومة ورسوخاً وبقاء. وسيظل تأسيسه، مع صحبه المقربين مثل جابر عصفور وصلاح فضل، إـ فصول واحداً من الإنجازات الحاسمة في بناء هيكل للنقد الأدبي صلى وما يزال يصلى في محاريبه أكثر المبدعين ولعاً بالعلم والفكر النثير والابتكار والإثراء. لقد كانت فصول محوّر انعطاف ونقطة ارتكاز، في آن واحد، لأكثر المراحل غنى وإخصاباً في تاريخ النقد العربي المعاصر، وأعظمها فاعلية في ترسيخ حداثة النقد وما بعد حداثته.

#### - 5 -

الموت، قلت، يعيد ترتيب الوجوه، وترتيب الأولويات. ولأنه كذلك، أود أن أستدعي لمحتين جميلتين من عز الدين تبرزان جانبين من إنسانيته الرحبة، قد يكونان أقرب إلى التعارض مما هما إلى التناغم. لقد كان يوليئني شخصياً أجمل ما يمكن أن أتوقعه من صديق وشريك في دروب المعرفة، وكان ذلك يتجلى في التشاور المنتظم بيننا حول الندوات التي كان يعقدها، وأثناء حضوري لتلك الندوات، وفي معارض أخرى عديدة. ولا أذكر أنه خيب لي أملاً أو ردّ لي طلباً خلال سنوات لقاءتنا العديدة، إلا مرة واحدة رأيت فيها تلك الروح اللينة الودود تتحول فجأة إلى صرامة قاطعة. كنا قد وصلنا جماعاتٍ إلى مقر ندوة يعقدها، وتوزّعنا فور وصولنا كلّ يطلب غرفته. وكان مقر الندوة متواضعاً نسبياً في وسائل الراحة التي يقدمها، وترف الغرف التي ينزلها الزائرون. ووجدت نفسي مواجهاً فجأة بشكوى قاسية من صديقة تحضر الندوة من مستوى الراحة في الغرفة التي خصصت لها. وكان ما وصفته لي فعلاً أقل مما يمكن أن يتوقعه المرء في حالة كهذه، دع عنك ما تتوقعه امرأة اعتادت على ترف الحياة، وجميلة أيضاً. ووجدتني محرجاً لأن ما وصفته لم يكن صورة لما أنا نزيل فيه، فلقد كنت في رخاء حقيقي بالقياس إلى ما تقوله. اتصلتُ بإدارة المقر أسأل عن إمكانية تغيير غرفة الصديقة الناحية، فأبلغتُ أن توزيع الغرف ليس من شأنهم، وأن هناك عدداً قليلاً من الغرف المتميزة مخصصاً لضيوف معينهم، ولا مجال لتخصيص غرفة لن لم تخصص له من

قبل المسؤولين. وحين سألت: "من هم المسؤولون لأتحدث إليهم؟" قيل لي إن المسؤول عن توزيع الغرف هو الدكتور عز الدين إسماعيل.

- "خسناً"، قلت. وشعرت أن المشكلة قد حُلَّتْ، فأنا أعرف أن لي دالة عند عز الدين، ولن يقول لي لا في أمر بسيط كهذا.

حين اتصلت به وشرحت له الأمر، أجبني بلطفه المعتاد أولاً، موضحاً أن الغرف موزعة، وليس هناك غرف غير مشغولة بعدُ للتبديل. وبسذاجة الشهامة المؤلمة قلت له: "آه، ليس هناك مشكلة، أنا أعطيها غرفتي وأنتقل إلى غرفتها".

وفاجأني تماماً رجل صارم قاطع الذنبر يلقى عليّ موعظة في احترام أقدار الناس، ويرفض رفضاً عجبياً أن يسمح بحدوث ما اقترحته. وقال لي: "حين تنجز صديقتك هذه ما أنجزته أنت، يحق لها أن تشغل المكان الذي تشغله أنت". وأدركت أن الشهامة الساذجة لا تجدي في مواجهة الحكمة السفسطة.

في وجه آخر من شخصيته، رأيت فيه نبل الروح الأصيلة التي أعرفها في أطيب من عرفت في ريفنا الجميل قلباً، والعناد الأبي الذي أعرفه في أبناء جبالنا الشام. كانت سنوات من العمل المشترك والصداقة والأخوة بينه وبين واحد من أخلص القرين إليه قد انتهت إلى قطيعة سوداء.

ولقد كانت القطيعة مصدر أسي عميق لي شخصياً، فقد كان كلاهما صديقاً عزيزاً تربطني به أواصر المودة والمحبة. وإضافة إلى هذا البعد الشخصي، كنا في تلك السنوات، مع عدد آخر قليل من الصحب، نكاد نشكّل أسرة تنامت بين أفرادها مشاعر الشراكة في عمل ثقافي جديد نرى فيه طاقات كبيرة لإثراء الثقافة العربية. وقد دفعني كلا هذين البعدين إلى السعي كلما أتاحت لي فرص اللقاء بالصديقين للتخاصمين إلى بناء جسر لإمكانية اللقاء والصالحي بينهما. لكن الجراح كانت من العمق بحيث إنني كنت أنكفي دون أن أشعر باليأس. وكان لكل منهما وجهة نظره وأسبابه وتأويلاته لأسباب القطيعة وتنازجها، وكنت أحترم كلا وجهتي النظر ولا أميل إلى جانب أيهما. في عز الدين أحسست بأن المرارة والشعور بالاحقاد كانا عاملين كبيرين في تشكيل موقفه الصلب الراض لأية محاولة للتقارب. ورأيت في ذلك منفذاً، وبدا لي الجانب الإنساني الرقيق الذي يتحجب بالعناد والرفض. ذلك أن أجمل ما فينا، نحن بني البشر، هي مكان ضعفنا. إنها بؤر إنسانيتنا ومشاعرنا الحميمة وقنرتنا على الصلح والاستغفار في آن واحد. ولولا أن فينا هذه المكان للضعف لما كانت حواء أكلت التفاحة، ولا استطاعت أن تغري آدم بأكلها، ولما كنت أجلس الآن أكتب عن مكن الضعف الجميل في إنسان يشي معظم ما فيه بالصلابة والقوة والمناعة.

في جلسة سمر مع عز الدين شاركني فيها الصديق محمد بنيس خرجنا بما يسمح جرح المرارة والإحساس بالاحقاد والذكريات، إذ اقترحنا محمد وأنا أن نصدر كتاباً تكميلاً لعز الدين في عيد ميلاده السبعين الذي كان غير بعيد آنها، يسهم فيه صديقنا العزيز، ونشارك محمد بنيس وأنا في تحريره، كما اقترحنا أن تقوم فصول بشكل ما يتفق عليه فيما بعد بمبادرة احتفاء. ومع توجعات الفكرة والشجن رأيت جذع السنديان الجبلي يتمايس للترسيم رويداً رويداً، وأبصرت غسناً وارفاً الأوراق ينبت في الصخرة البصماء.

وعرفت أن أجمل ما في الإنسان ضعفه ، وأن جرح الجحود لا يشفيه إلا بوح الاعتراف.

- ٦ -

سامقاً ، وعميقاً الجذور في التربة التي منها انبجس ، وناصلاً العنق لاستشراف ما بعدها من آفاق ، كان عز الدين.

وسامقاً سيبقى.

عزاً لا للدين ، بل للفكر والثقافة والتجدد والصداقة . وستبقى لعميلة معنا تجلو لنا وجهه الضاحك الودود كلما بدا أن شبار الزمن يهوّم من حوله منذراً بالقرار.

وناصعاً سيبقى.

# عز الدين إسماعيل

## شهادة



### عبد السلام الشاذلي

(أ) كانت نبراته الصوتية التي استمعنا إليها لأول مرة في إحدى الندوات الأدبية بالجمعية الأدبية المصرية، في مطالع الستينيات، تذكرنا بالإيقاع الصوتي العميق لنبرات طه حسين التي كنا نستمع إليها في ريفنا البعيد عن طريق المذياع أولاً، وفي أخريات محاضراته بالدراسات العليا بجامعة القاهرة لاحقاً.

وأخذت أبحث عن بعض مؤلفاته، فقرأنا له أول ما قرأنا كتابه ذا المسح اللوسوعي للنظريات الأدبية والتقدنية حول فنون الأدب المختلفة، وهو كتاب "الأدب وفنونه" (١٩٥٥)، وأعجبنا كثيراً بقدرته الفائقة على عرض القضايا الأدبية والوازنة بينها وجهوده التفسيرية المختلفة لها، بنوع من الحياد الموضوعي الرن حيناً ومن الحسم الدقيق لها في أحابين كثيرة ولعل في حسمه للفروق الدقيقة بين معنى الصورة الأدبية في كل من الشعر القديم والشعر الحديث والمعاصر كانت من أهم ملامح المواقف النقدية المبكرة له.

ولقد قرأت سطور كتابه الأول هذا في ضوء حضور ذاتي في مخيلتي لصورة مؤلفه الذي اتسم ببساطة في الجسد وعمق في نبرات الصوت، ولامح جبهة تحمل نظرات حانية تشع من عين أليفة بالبشر والأشياء، لتمنح الثقة لمن حوله.

حاولت المواظبة على الحضور إلى الأسبقيات الثقافية للجمعية الأدبية المصرية، وكان مقرها بشارع قوله بحي هابدين قريباً من شارع خيبرت بحي السيدة زينب. الأمر الذي جعلني أول القادمين إليها في مساء كل ثلاثاء، وهو الأمر نفسه الذي دفع المرحوم الكاتب الكبير فاروق خورشيد، الذي كان متكئاً في الصياغة النهائية لسيرة سيف بن ذي يزن صياغة روايته معاصرة، يخشى أن أكون مبعوثاً من جهة ما، ولولا تأكيد أستاذنا/ شكوي عياد لهويتنا كطلاب بقسم اللغة العربية بآداب القاهرة، لفاروق خورشيد ولعز الدين إسماعيل ما تواصلنا أدبياً مع الحياة الفكرية والثقافية التي كانت الجمعية الأدبية المصرية حريصة على تأكيد منحى التأصيل للثقافة العربية في ضوء التيارات الأدبية العالمية. وكانت صفة



"المصرية" توحى بشيء ما من الربط بين الأدب وبين الوطن وهو اتجاه كان يؤكد عليه شيخ الأمان: أمين الخولي في درسه البلاغي لطلابه بالجامعة.

وكما كان تأكيد فاروق خورشيد على مسعاه في تأصيل فن الرواية في جذور الثقافة العربية، ما يمنحنا الأمل بأننا نسير في الطريق الصحيح في عملية التوفيق بين الوجدان الفكري - الأدبي والحس الوطني في آن معاً.

وفي ضوء هذا الإدراك الخفي، ذهبنا نقرأ النتاج الأدبي لأعضاء هذه الجمعية وفي مقدمتهم بالطبع شكري عهاد، وعز الدين إسماعيل، وأحمد كمال زكي، وفاروق خورشيد، وكل النتاج الشعري والنقدي لصالح عبد الصبور والذي أهداني عز الدين إسماعيل بعض مؤلفاته من مطبوعات الجمعية وهو كتابه "ماذا يبقى منهم للتاريخ؟" وهو دراسة عن جيل الرواد من أدبائنا الكبار: العقاد - المازني - طه حسين... إلخ. وكان لهذا الكتاب أكبر الأثر في التمهيد لدراساتي عن مناهج دراسة الأدب في دراساتي للمجستير في مطلع السبعينيات.

(ب) حاولت أن أفهم رسالة الدكتوراه لعز الدين إسماعيل "الأسس الجمالية في النقد الأدبي" (١٩٥٥) في ضوء محاولات التأسيس العلمي للثقافة أدبية تنزع إلى التأصيل وتأكيد الهوية القومية، في مجال معرفي غاية في الخصوصية وهو مجال النقد الأدبي العربي القديم.

كان كتابه الأول "الأدب وفنونه" أكثر بساطة وأشد سلاسة للقارئ الناشئ، وكان مؤلفه يعرض مع قارئه، وكأنه يصاحبه في رحلة بزورق صغير وسط بحيرات هادئة الموج، أما كتابه الثاني "الأسس الجمالية"، والذي ظهر في العام نفسه (١٩٥٥)، كان يبدو لنا كأنه سفينة حربية مدرعة عابها صاحبها بكل الذخائر المعرفية - الجمالية لخوض معركة كبرى، ليصل إلى هدف استراتيجي، وهو كسب الأرض وتهيتها لنوع جديد من الأدب والنقد معاً، ومن هنا كانت المساحات الشاسعة في عرض النظريات الجمالية من أفلاطون وأرسطو حتى كانط وهيجل "Hegel" وما بعدها من أصحاب النظريات الجمالية الكنتية، أو الهيكلية الجديديتين عند كل من المفكر الجمالي الإيطالي كروتشة، أو المفكرين الجماليين الإنجليزيين "بوزنكيه" (Bosanquet (B) أو هوربرت ريد (Read (H) وغيرهما من النقاد الأمريكيين الجدد كرنيه ولك (Wellek (R) واستوفر (Sotouffer (R) وأمثالهما، كانت كل تلك العروض من أجل أن يكسب عز الدين - على حد تصريحه لنا في مناسبات شتى - قارئاً صبوراً يصل إلى مغزى كتابه في فصوله الأخيرة التي يفرق فيها بين أعمدة الشعر السبعة في النقد العربي القديم كما رصدها المرزوقي في مقدمته الشهيرة لشرحه لحماسة أبي تمام وبين أعمدة الشعر المعاصرة السبعة أيضاً التي رصدها الناقد الأمريكي المعاصر "استوفر" والتي كان صلاح عبد الصبور يحاول تجسيدها الفني في شعره الجديد بناءً على فهم عز الدين للفروق بين كل من شعر المعنى وشعر التجربة في ضوء منجزات الشعر الأوروبي المعاصر عند كل من الشاعر الألماني ريلكه والشاعر الإنجليزي ت. س. إليوت.

ولم نفهم هدف عز الدين من كتابه "الأسس الجمالية" إلا بعد قراءات عدة له وتحت إرشاده الخاص وتوجيهه لنا عندما التقينا به شخصياً، وذلك عندما توجهنا ذات يوم إلى منزله بحي الزمالك في صيف عام ١٩٧٢، لأقدم له نسخة من أطروحتي للمجستير عن

"الأسس النظرية الحديثة في مناهج تاريخ الأدب العربي" واستقبلني بحفاوة بالغة، وكأنه قد استرجعت ذاكرته شخصي منذ عقد من الزمان بالجمعية الأدبية المصرية، والذي لم يكن بعيداً عن الاهتمام العميق بالمنهجية الأدبية.

وكننت قد استوعبت جهود عز الدين في مشروعه النقدي الذي عبر عنه في كل من كتابيه الرائدين: أ-التفسير النفسي للأدب - ب- الشعر العربي المعاصر وقضايا الفنية والمعنوية، وغيرهما من أعماله النقدية الرائدة، التي تكون بها وعليها أبناء جيلي من كتاب مصر وثقافتها.

(ج) ألفت أذني السماع لنبرات عز الدين ذات الرنين الذي يذكرني بنبرات طه حسين وطريقة إلقاءه المتميزة، وذلك عندما بدأ يثني على منهج دراستي للماجستير والجهود المبذول فيها حيث كان عضواً في لجنة مناقشتها بمشاركة الناقدين الكبارين: عبد العزيز الأهواني وعبد المحسن طه بدر، وظل زملائي وأفراد أسرتي يحفظون حتى يومنا هذا بعض عباراته الأسرة حول منحنى البحث وطبيعة الباحث الذي - على حد وصفه - لا يكتفي (بجذر الأشياء بل يبحث عن جذر الجذر)، وعدلهما في صياغة أخرى واضحاً لفظ "الأس" بدلاً من "الجذر"، وهما مصطلحان رياضيان، لم أعرف سر تمسكه بهما، إلا عندما أشاء لنا نجله العزيز: خالد عز الدين في ذكرى الأربعين لرحيل والده، مدى ما كان يتفتح به عز الدين إسماعيل من حب للمنهج الرياضي، وعشقه للرياضيات عموماً، الأمر الذي كان يجعله يتأمل البناء الموسيقي للشعر المعاصر كحبيب فريزي، كان ينسجم وميله الفطري للرياضيات.

كما شرفني عز الدين إسماعيل مرة أخرى عندما أسهم في مناقشة أطروحتي للدكتوراه: "شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة بمصر (١٨٨٢-١٩٥٢) وذلك في نهاية عام (١٩٧٧) بمشاركة أستاذتنا الجليلة سهير القلماوي و طه بدر وكانت سعادته بموضوع الدراسة ومنهجها، والجهود المبذول فيها موضع سعادة العمر، ولاسيما عندما ذهبت إليه في اليوم التالي لمناقشتها لمقابلته بمكتبه بكلية الآداب جامعة عين شمس، وكان يعمل وكيلاً للكلية وقتئذ - فيما أظن - وقابلني بترحاب جم ومودة غامرة، وهو يبتسم ابتسامته الصافية الصادقة دائماً، وأجلستني بالقرب منه بعد أن وقع على التقرير الذي يرفعه أعضاء اللجان المناقشة لإدارة الكلية، وهمس في أذني:

- سأنصحك نصيحة أرجو أن تعمل بها.

- تفضل.

- جرب كتابة الرواية، إنني أحس بإمكانية أن تكون كاتباً روائياً في

يوم ما.

وكانت هي نفسها نصيحة كل من أستاذتي سهير القلماوي وشكري عياد، ومازلت احتفظ بملاحظاتهما على بعض أعمالتي الإبداعية الأولى مكتوبة في كراسات للقصص والسرديات التي كانت من إبداعات سني الدراسة الجامعية الأولى.

لكن مع مرور الزمن، كانت هناك حكايات آخر حول الواقع العربي المرير وخاصة في تدرجات التعليم الجامعي في وطننا العربي عموماً تسرد صراعاً آخر من نوع مختلف حول قصة الأجيال في الواقع لا في الخيال الأدبي وستظل صورة عز الدين إسماعيل صورة محورية

في مجمل خطوات هذه القصة ومحاورها التي يمكن أن أطلق عليها اليوم القصة أو الرواية التربوية لجبل ما بعد نكسة عام ١٩٦٧ وهو الجيل الذي حاول أن يتجاوز آثارها بالأفعال لا مجرد الأقوال.

(د) كان عز الدين إسماعيل مهتمًا بالآداب العربية المعاصرة في بعض أقطارنا العربية فكتب عن الشعر العربي المعاصر في كل من السودان واليمن. وشاء القدر أن أعمل فترة طويلة من حياتي العلمية بجامعة صنعاء وغيرها من الجامعات اليمنية الأخرى، وكان عز الدين إسماعيل أستاذًا وزميلًا وصديقًا حميمًا للشاعر اليمني الكبير عبد العزيز المقالح، وشهدت في مناسبات عدة وفي مناقشات عديدة، معنى الأستاذية والصداقة في شخص عز الدين إسماعيل، الذي لا يرغب أن ينفخ مجلسه دون أن يكون مفيدًا علميًا لمن حوله، ولقد شرفني مرات بزيارته لي بمنزلي بصنعاء، وكان وقتها يعيش بعيدًا عن زوجته الفاصلة أستاذتنا/ نبيلة إبراهيم، وجلس في الشرفة متطلعًا ومتأملًا لجبال اليمن الشاهقة، وأخذ يهيم في الخيال البعيد، فبادرته بالسؤال:

— فم تفكر الآن؟

— الدكتور نبيلة في السعودية ولا بد من الاطمئنان عليها هاتفيًا الآن

— شحكت، فتنهم بسمته الدافئة وأخذ يشعل سيجارته. ثم قال لها هنا لقد حان الآن موعد القيل<sup>(١)</sup> عند الدكتور عبد العزيز...

وكانت له فيه جولات وصولات حول معنى جماليات السؤال والجواب، ودوافعه لكتابة كتابه الفريد حول: "نصوص قرآنية في النفس البشرية"، وكيف دُفع إلى كتابته دفعًا عندما تجدها ذات يوم بعض الباحثين، بأنه من أهل الحداثة الأوروبية وأنه لا يقدر على تناول مثل هذه الموضوعات، فكان كتابه الرائع والمتع. وكانت ثمة قضية أخرى تؤرقني، بسبب استغلال بعض ذوي النزاعات القومية الفيقة لمعنى الإقليمية في دراسة الأدب كما كان ينادي بها أمين الخولي، وهو أمر كان يزعج بعض إخواننا العرب هنا أو هناك، وشرح عز الدين منهج الأدب المحلي في درس أمين الخولي عن "الأدب المصري" بأنه دعوة إلى تعميق الدرس الأدبي في بيئاته المختلفة التي لا تفصل بين عناصر الوحدة وعناصر التنوع في تاريخ الأدب العربي عبر العصور، وقدم عز الدين هنا درسًا منهجيًا رائعًا. كما كانت لمناقشته الأطروحات الجامعية هنا وهناك الكثير من الدروس المستفادة، ومنها ما شهدناه في مناقشته لرسالة علمية بجامعة صنعاء حول خصائص شعر المتنبي، عندما نصح صاحبها بإمكانية دراسة شعر المتنبي في ضوء نظرية كونية — وجودية تستمد عناصرها — دون أن يصرح — من نظرية هيدجر عن الشعر والإفصاح عن الوجود.

وفي حفل الغداء الذي أقيم تكريمًا له كان ثمة حديثٌ نقدي عن هيدجر وهلنديرين وماهية الشعر.

وقد أقام له المركز الثقافي المصري بصنعاء حفل تكريم، شهده الشاعر السوري الكبير سلهمان العيسى، الذي كان يتأمل بعض أوراق زهور حديقة المركز فداعبته مرددًا بعضًا من شعر الشاعر العربي القديم:

تَمَنَّعَ مِنْ شَهِيمِ غَرَارٍ نَجْوَ . . . فَمَا بَعْدَ الْعَشِيِّ مِنْ غَرَارٍ

وحذفت الذاكرة لفظة "شعبي"، فأسفنا بها عز الدين بسرعة فائقة، على الرغم من أن نظره كان متجهًا صوب شيء آخر، لكن أذنه الموسيقية كانت يقطعة لإيقاع الشعر، هذا الشعر الذي ظل يرى أن كل الطرق تؤديه مهما طال أمد المسافات والأزمنة البشرية به. (هـ) وكان حديثي إليه هاتفيًا طقسًا سنويًا أو نصف سنوي، أشعر بأنني ارتكبت ذنبًا إن لم أتصل به، وكان قد كوّن الجمعية المصرية للنقد الأدبي بناءً على توصية من ندوة نقدية عقدت بجامعة صنعاء في ربيع عام ١٩٨٧، وكان لي شرف حضورها، واعتبرت نفسي عضوًا بها بحكم مشاركتي في نشأتها الأولى، وهي الجمعية التي حاول عز الدين إسماعيل الارتقاء بها من خلال عقد العديد من الندوات المحلية والعالمية حول قضايا النقد والبلاغة المقارنة وفي آخر هذه المؤتمرات بدأ عز الدين إسماعيل يشعر بالتعب والإعياء فذهبت إلى بيته للاطمئنان عليه، وكنت خارجًا من مبنى الهيئة العامة للكتاب ومعني بعض نسخ من كتابي الجديد "تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر" وكان بيته بالزمالك قريبًا مني فمزمت على أن يكون أول إهداء من أول نسخة أتسلمها أن تكون بين يديه خاصة وأن دراستي تبدأ من تأملاته حول دلالة المدينة في الشعر العربي المعاصر، أخبرني حارس العمارة أن عز الدين صعد إلى سكنه وهو يتكئ على أكتاف نجله خالد عاندين من المستشفى، حاولت الصعود والالتقاء به ولكن زوجته الكريمة أستاذتنا الدكتور/ نبيلة أخبرتني أن الأمر صعب وأنه في حالة لا تسمح باللقاء أو الحديث فشعرت بأن الأرض تدور بي وأن ثمة أمرًا خطيرًا قد ألم بأستاذنا وأخذت مني نسخة من كتابي لتقدمه له.

اتصلت به في اليوم التالي كان صوته يوحى بنبرة أخرى مختلفة، لكنه تماك نفسه، وأخذ يخبرني بأنه تصفح الكتاب، رغم مرضه الصعب، وأنه سعيد به، وأنه سيضع عليه ملاحظاته كمادته مع كتابي، سألتني عن أولادي، وكان دائم السؤال عنهم لكن الصوت كان مختلفًا كان صوت الوداع الأخير، كان فيضًا من محبة غامرة يملأ كونه الداخلي بعناق مع الأدبية، وكأنه نشيج البجع الأخير. تاركًا هامشًا عميقًا من الأسى في قلب كل من أحبوه حبًا خالصًا.

الهوامش :

(د) وقت قضاء القبول في المجتمع اليمني، وهو بمثابة تجمع للمناقشة والسامرة العامة من بقايا التقاليد العشائرية المتوارثة وفيه تحل كثير من القضايا الاجتماعية والثقافية.

عز الدين إسماعيل :



المختنق بالحكمة



سعيد الوكيل

"لم ينكر يوما دنيانا الجهمية  
أو يتملل تحت سباط النعمة  
والبسة كانت في عينيه بسة  
وأتى من ينعيه ذات صباح  
يذكر أن قد مات  
مختنقا بالحكمة"  
عز الدين إسماعيل

حين زرت أستاذي للمرة الأولى، وعلى الرغم من أن بيته قابع على النيل، اكتشفت أن البيت يتجمل بصاحبه ، لا بموقعه. في تلك الزيارة رأيت حفيده يعبث في شعر جده النفسي الجميل. كان ذلك العبث مفاجأة، كأنني تصورت أن عز الدين إسماعيل كائن يند عما نخوض فيه - نحن البشر الفاتنين - من عبث وسواه.

هذا التصور الذي صنعه الناس له يكشف عما له من "كاريزما" جعلتنا نراه كيانا اعتباريا تحوطه مهابة لا تضارع، أكثر من كونه إنسانا يماثلنا في أشياء كثيرة. لم يكن غريبا - إذن - أنه حين فكرت مع جمال الغيطاني وعزت القمحاوي في إعداد ملف تذكاري بمناسبة بلوغ أستاذي السبعين أن اتفقنا على أن يكون عنوان الملف "عز الدين إسماعيل مؤسسة". ومن الطريف أنه حين طلبنا من زملائه وتلامذته ورفاقه أن يكتبوا، تلقينا من الدكتور محمد عبد المطلب مقالا بعنوان "الرجل المؤسسة"، كاشفا عن نوع من الاتفاق بين كثيرين على كنه الرجل، فكان أن عدلنا إلى تسمية الملف: "عز الدين إسماعيل صانع الأفكار والمؤسسات"، وخرج البعد في الثامن عشر من أبريل عام ١٩٩٩م،

وهو بهذا أتى متأخرا حوالي شهرين؛ إذ إن ميلاده كان في التاسع والعشرين من يناير عام ١٩٢٩م. وبين لحظة الميلاد تلك ولحظة وفاته في أول فبراير من هذا العام ٢٠٠٧م؛ أي على امتداد ثمانية وسبعين عاما، كانت إنجازات الرجل تثبت أنه مؤسسة وصانع مؤسسات.

صحيح أن إنشاء جمعية عربية للنقد الأدبي كانت حلم كثيرين، لكن حماس عز الدين إسماعيل وشخصيته النقدية المتألقة ومهابته الطبيعية وقدرته التنظيمية العالية وروح الباحثة عن الأسيل المتجدد، كانت وراء دعوته زملاءه ورفاق دربه إلى تكوين جمعية نقدية في كل قطر عربي، ولكن تلك المحاولات تعثرت، بينما التأمت أركانها على يديه في مصر، فكان أن أسس الجمعية المصرية للنقد الأدبي في عام ١٩٨٨م، وظلت - ولا تزال حتى هذه اللحظة - تعقد ندوات أسبوعية لا يستطيع المرء - إذا رصد برامجها على امتداد السنوات - إلا أن يعجب من هذا الزخم النقدي والاحتواء المدهش للواقع الثقافي العربي ولكل منجزات الفكر العالمي في مجال النقد الأدبي والثقافة بوجه عام. هذه الجمعية التي جمعت بين أعضائها مصريين وعربا من النقاد والباحثين؛ لم تثبت أن تثق عن كيانها العظيم مؤسسة أخرى لم تستطع الدولة بكل قدراتها أن تصنع مثيلا لها، أعني مؤتمر النقد الدولي، الذي يُعد مقفرا على مستوى العالم في موضوعه وفي استمرار مسيرته. فيها نحن شاركنا في المؤتمر الرابع منذ شهور قليلة، وهو المؤتمر الذي شاب عنه الأستاذ لأول مرة بعد أن منعه المرض، وما كان شيء ليمنعه سوى ذلك الشيء القاهر حقا. وبعد المؤتمر بأيام كان الوداع.

لن أنسى ماحييت موقفا له في المؤتمر الأول حين دار بيني وبينه حديث - في أثناء عمل اللجنة المنظمة للمؤتمر - وكانت شهور قد مضت أثناء الإعداد، وكنا - آنذاك كما كان يقول - "على فيض الكرم"، وهو يحاول أن يجد تمويلا لهذا المؤتمر الطموح، بينما كنت على وشك أن أصاب بالإحباط؛ إذ تكتب الرسائل البريدية والإلكترونية ونخاطب النقاد على امتداد البسيطة في الشرق والغرب حتى أستراليا وجنوب أفريقيا، ولا تزال الأبواب مغلقة أمام التمويل، وخاصة أنه رفض رفضا قاطعا أن يكون لوزارة الثقافة دور في التمويل. حين سألته: ماذا لو لم يتوافر التمويل؟ هل سبضيع جهدنا ووقتنا سدى ويكفى المؤتمر؟ فأجاب بما عرفنا عنه من ثقة وبساطة وإيمان: "سأبيع مما أملك ما يفي بالغرض". صمتُ وزملائي من أعضاء اللجنة المنظمة للمؤتمر، وامتلأنا عزما وتصميما، فقد كان سخاؤه على ما أنتج من أعمال ومؤسمات أمرا جلها لكل قاص ودان. وكان أن توالى المؤتمرات بدءا من عام ١٩٩٧ لترصد أهم التحولات التي طرأت على النقد الأدبي في العقود الأخيرة من القرن العشرين، واستمر هذا الجهد بحضور جموع من خيرة نقاد مصر والعرب والعالم، بحيث أتيح التقاء كل تلك العقول في مؤسسة واحدة، يتوج جهودها بإصدار أعمال المؤتمر في مجلدات أنفق الأستاذ فيها من عمره أياما طويلا يراجع ويدقق ويتابع جهد تلاميذه ورفاقه، كما أنفق من طاقته الكثير لأجل إنجاح تلك المؤسسة، حتى إن مرضه الأخير اقترن بجهد المتواصل قبل المؤتمر الرابع مباشرة. ولعل نظرة إلى محور كل مؤتمر تكشف عن وعيه العميق بكل مجال نقدي جديد على مستوى العالم.

هاتان المؤسستان العريقتان (الجمعية والمنتدى) ليستا في رأيي سوى صدق عميق  
لمؤسسة بدأت قبلهما بكثير. إنها مجلة "فصول"، تلك الدورية النقدية المتخصصة في النقد  
الأدبي، التي أسسها في عام ١٩٨٠م، ورأس تحريرها أحد عشر عاما، ولا تزال مستمرة  
يدفعها من روح الرجل المؤسس، ما لا يغيب حتى مع انقضاء الأجل.

ولعل شهادة الدكتور صلاح فضل تكشف عن جانب من جوانب تلك المؤسسة العريقة،  
حيث يقول: "كان تأسيس مجلة فصول، بالاشتراك التاريخي الحميم الذي لا يمكن فسه،  
مهما كانت التقلبات، مع جابر عصفور وصلاح فضل، وبرعاية الشاعر العظيم صلاح عبد  
الصبور وتعاون اعتدال عثمان، هو النقطة الحاسمة في بلوغ مشروع عز الدين إسماعيل النقدي  
إلى نبرته الفعالة ودخوله الحياة العامة التي لم يكن يصبر على بلادتها والتي ورطناه فيها  
قسرا طيلة عشرين من الزمان، فقد استردت مجلة فصول للفكر النقدي عافيته وللدور المصري  
طليعيته، وللثقافة العربية قنيتها على المبادرة. وكانت مثابرة عز الدين إسماعيل النموذجية،  
كما كان لنفوسه الناقبة للأفق المصري والعربي ونفسه الطويل في المتابعة والتنمية والتنشيط  
إبان فترة الجزر القومي التي شهدت انكماش المشهد الثقافي في مصر إلى أدنى مستوياته، كان  
لكل ذلك أثره البالغ في إعادة الحياة إلى الجسد المسجي" (أخبار الأدب، ٣٠١٤، ص ٣١).

هذا الجهد الفائق تجلي بصور أخرى في أعمال لا تنهت عما حدها إلى إنجاز المؤسسات  
السابقة، وفي هذا السياق يشار إلى تأسيسه ثلاث مجلات في ثلاثة أعوام متتالية هي: مجلة  
إبداع عام ١٩٨٣، ومجلة عالم الكتاب عام ١٩٨٤، ومجلة القاهرة عام ١٩٨٥، كما أسس  
معرضين مهمين كذلك في عام ١٩٨٤، وهما المعرض الدولي لكتاب الطفل بالقاهرة، والمعرض  
الدائم للكتاب في الهيئة المصرية العامة للكتاب، وكذلك أدخل نظام المكتبة العامة المحمولة  
إلى مناطق القاهرة الكبرى النائية. هذه الأعمال المتنوعة اقترنت بعمله رئيسا للهيئة العامة  
للكتاب، لكنها كانت كاشفة عن المثقف الذي لا يفصل الفكر عن الفعل، أكثر من كونها  
كاشفة عن القدرة الإدارية لرئيس هيئة ثقافية.

لكن الرجل لا تتوقف إنجازاته عند صناعة المؤسسات؛ فهو نفسه مؤسسة نقدية  
وإبداعية مكتملة الأركان غنية إلى أقصى الحدود. ويكفي هنا أن نشير إلى أن له أعمالا  
إبداعية بديعة لم تأخذ حقها الكافي من الاهتمام، فقد كان أكثر المتحمسين شعريا  
للإبهجرام حتى عرف الناس به وعُرف به، فأنجز ديوانه "دمعة للأنس .. دمعة للفرح"،  
كما كتب نسا أوبراليا شعريا هو "السلطان الحائر" المأخوذ عن توفيق الحكيم، وله في  
الشرح الشعري مسرحية مهمة جديدة بكل اهتمام هي "محاكمة رجل مجهول".

ولم يغفل عز الدين إسماعيل الترجمة، فأنجز أعمالا رصينة تعد المقدمات التي كتبها  
لبعضها بمثابة أعمال نقدية لا يستهان بها، ومن تلك الترجمات: رحلة إلى الهند، للروائي  
الإنجليزي آي إيه فورستر، والسفينة ديرينت، للروائي الطاجيكي يوري كزيموف، ومقدمة  
في نظرية التلقين، لروبرت هولب، ونظريات الخطاب: مقدمة نقدية، لدينا مكدونيل،  
وكتاب فرديناند دي سوسير: دراسة في نشأة الأسلية وعلم العلامات وتطورها في الفكر  
الحديث، لجوناثان كلر.

أما كتبه النقدية التي تصل إلى حوالي عشرين عملاً، فإن معظمها يبدو رائداً في بابها، فريداً في صياغته، مرهقاً لمن يدخل من الباب نفسه بعده. ويشير إلى بعض تلك الكتب صلاح فضل بقوله: " لقد عرفت عز الدين إسماعيل ذا القامة الشامخة عن بعد أولاً، عندما قرأت كتابه العملاق عن "الأسس الجمالية للنقد العربي" بما تجلى فيه من توظيف الفكر الفلسفي الجديد لإعادة قراءة التراث الأدبي القديم. وهذه الحركة التي مافتى يقوم بها حتى الآن في دورات متتابعة وتعاصر مع كتاب نظيره اللاع مصطفى سوييف عن "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة"، الذي سيشتبك معه صاحبنا في مجال اهتمامه بكتابه المهم التالي "التفسير النفسي للأدب". كانت ولادة قامة كبيرة، أتبعها بغفارة شائقة وجريئة عن "الأدب وفنونه" نشرها وهو لا يزال معيداً بالآداب، وأدار نماذجها الشعرية والقصصية على كتابة أصدقائه في الجمعية الأدبية، لمن نبع بعضهم وأصبح يملأ الحياة الإبداعية العربية، وانطلقا بعضهم الآخر وأصبح حجة على المؤلف في النبوءة التي لم تتحقق، لكن الكتاب وصاحبه دخلا تاريخ الفكر الأدبي العربي وأصبحا من أبرز معاليه". (أخبار الأدب، ع ٣٠١، ص ٣٦).

ولعل كتاب "التفسير النفسي للأدب" من الكتب التي أثارت اهتمام الباحثين والنقاد، لكنها لم توضع في موضعها اللائق الذي يشير إليه الدكتور عفت الشرقاوي بقوله: "سوف يظل للدكتور عز الدين إسماعيل الريادة المطلقة في تأسيس هذا المنهج النفسي في تفسير الأدب. وهو في تواضعه الكريم، لا يرغب في الإعلان عن هذه الحقيقة التي لم يلتفت إليها نقاد الأدب العربي المعاصرون اللغاة كالمها، وإنما يكتفي بالإشارة إلى اهتمامه الخاص بالدراسات النفسية، وعلاقتها بالأدب العربي وأنه إنما يحاول أن يتقدم خطوة في سبيل تأكيد المنهج العلمي النفسي في دراسة الأدب، وتوضيح معالم هذا المنهج بطريقة تطبيقية عملية، بعد الجهود السابقة فيه. والحقيقة التي لم يشأ الأستاذ بتواضعه الرفيع أن يكشف عنها أن ما سبقه من دراسات في هذا الصدد إنما كان أغلبه في إطار نظري محض، أو جزئي تطبيقي سواء في ذلك، الملاحظات والدراسات السابقة عند علماء البلاغة القديمة، أو عند المحدثين من أمثال أمين الخولي، ومحمد خليف الله أحمد ومحمد النويهي. إن كتاب الدكتور عز الدين يقوم على توثيق العلاقة بين الأدب وعلم النفس على أسس منهجية واضحة ويقدم في الوقت نفسه مجموعة كاملة من التطبيقات النقدية في الأدب العربي والأدب العالمية. والكتاب منذ صدوره سنة ١٩٦٢ لا يزال رائداً في بابها، ولا أكاد أجده له نظيراً يضاهيه في عمق التحليل والشمول حتى وقتنا الحاضر". (أخبار الأدب، ع ٣٠١، ص ٣٠).

ولا تكتمل صورة تلك المؤسسة النقدية إلا بالإشارة إلى مجموعة أخرى من أعماله، لعل من أهمها: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر - الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والموضوعية - الشعر المعاصر في اليمن - الشعر القومي في السودان - في الشعر العباسي: الرؤية والفن - الفن والإنسان - المكونات الأولى للثقافة العربية - روح العصر: في الأدب والنقد - نصوص قرآنية في النفس الإنسانية - المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي.



تكشف كل تلك الأعمال عن وثاقة العلاقة بين القديم والجديد في وعي الأستاذ . وهذا الوعي يتكشف كذلك في مواقفه من تلامذته ، وأشرف بأن أكون من بينهم . كان لقائى الأول به في مكتبه بمجلة فصول عام ١٩٩٠ ، وكان بصحبة بعض تلاميذه ومريديه وأصدقائه . التقيت بأستاذى لأقدم إليه تصورات مبدئية حول رسالة الماجستير ، فرأيت فيه نعم الأستاذ منذ الوهلة الأولى ؛ إذ استمع فى أناة لما عرضت من أفكار ، وكنت إذ ذاك أفكر فى دراسة السرد فى تجلياته الحديثة .

اقترح على أن أدرس السرد فى تجلياته التراثية مبررا ذلك بوجود إعداد الباحث الأكاديمى إعدادا سليما بتسلحه بمعرفة التراث معرفة واسعة إلى جانب المعرفة الحديثة . لكنه لم يصابر على فى ذلك وأمهلتنى لأفكر فى الأمر . وبالفعل عدت بعد فترة فقدمت إليه خطة رسالة حول دراسة نصوص المعراج عند ابن عربى دراسة سردية ، فسرتُ معه على هذا السراط ، فكان يقرأ كل ما أكتب كلمة كلمة ، ويعطينى من وقته الثمين الكثير أثناء مناقشة ما كتبت . أما فى أثناء مناقشة الرسالة مناقشة علنية بالجامعة فقد حشنى جعرا بأن أحاور السادة المناقشين دون تردد ، مع الإبتعاد عما درج عليه طلاب الدراسات العليا من هروب من مناقشة الأساتذة تقاديا للحرج وإعلانا عن الولاء والطاعة .

وأخيرا وفى بوعده كذلك ؛ إذ قبلت خطبتي لرسالة الدكتوراه حول الجسد فى الرواية العربية المعاصرة ودافع عن الخطة أمام أصحاب الملوك المحافظة ممن رفضوها ابتداء ، وهو بذلك لا يدفع تلامذته إلى السير فى طريق واحد ، لأنه عالم لا يكل عن المعرفة وتوجيه تلامذته إلى كل طريق جديد .

ويبدو أننا إذا أردنا وصله بوصف آخر غير المؤسسة ، فلن نجد أجمل من وصف الدكتور عبد الغفار مكاوي إياه بأنه "النحلة السامقة" . هذا البرج الشامخ الذي لا تهزه الرياح والأعاصير" . وكما نعلم فإن الموت شيء آخر غير الرياح وغير الأعاصير .

# وقفة تأمل في

## أعمال

### عز الدين إسماعيل



#### بشير كميل

لم تزل صورة عز الدين إسماعيل رحمه الله عالقة بأذهاننا منذ كنا طلبة بقسم اللغة العربية بجامعة عنابة، أواخر السبعينات من القرن المنصرم، وقد كان من أساتذتنا وزملائنا في القسم من أتاحت له فرصة الالتحاق بالجامعة المصرية بالقاهرة لإعداد أطروحة علمية، فمكنته الظروف من اللقاء بأكبر الأساتذة آنذاك، وكان عز الدين إسماعيل من أولئك الذين التفت الناس حولهم، وانشغلوا أيضا انشغال بفكره الريادي التنويري في مجال النقد والدراسات النقدية.

ولقد ازددنا تعلقا بتوجهه الفكري بعد أن جسرنا المؤتمر الدولي الرابع: البلاغة والدراسات البلاغية في الفترة الممتدة من ١ إلى ٥ نوفمبر ٢٠٠٦ الذي أعدته الجمعية المصرية للنقد الأدبي بالتعاون مع جامعة عين شمس، ولم تكن من المدعوين لحضوره أو المشاركة الفعلية في أشغاله، فقد اتفق تاريخ انعقاده مع وجودنا بالقاهرة في منحة تريس. فازددنا إكبارا للرجل، لأنه صاحب الفضل في انعقاد المؤتمر ورعايته، واقترح بعض توصياته الختامية. ولقد خالط نفوسنا إذ ذاك إحساس بالألم بسبب الحالة الصحية التي كان يمر بها الراحل، والتي حالت بينه وبين حضور المؤتمر. لقد كان عز الدين إسماعيل في فراض المرض، يصارع الموت، وكان الشعور الخيم على الناس آنذاك أنه بين اليأس والرجاء، وأن تلك الحالة هي آخر اللحظات قبل أن يغادرنا.

إن إكبارنا لعز الدين إسماعيل مرده إلى الأعمال الجليلة التي أسداها للثقافة العربية بكل سخاء، ولم يكن يرجو جميلا أو ثناء. ومن أهم تلك الأعمال:

١- حرصه على استمرار انعقاد مؤتمرات النقد الأدبي كما تم التخطيط لها مسبقا، وهي مؤتمرات استقطبت الصفوة من المثقفين العرب دون تحيز لبلد من البلدان، أو تمييز لكتائب على آخر نتيجة مذهب فكري أو إيديولوجي، ويكفيه فخرا أنه المؤسس الحقيقي للجمعية المصرية للنقد الأدبي، راعية هذا المؤتمر، وذلك سنة ١٩٨٧ بعد عودته من اليمن

التي طُرحت فيها فكرة تأسيس جمعية نقدية عربية، ولم تتخرج تلك المبادرة إلى واقع ملموس، أو نشاط عملي إلا في مصر مهد الحضارات على يد عز الدين إسماعيل<sup>(١)</sup>.

٢- لم يبخل عز الدين إسماعيل على المثقفين العرب من ذوي الاهتمام بالنقد الأدبي بتأسيس مجلة فصول، وذلك سنة ١٩٨٠، وهي مجلة تسعى - إلى جانب تخصصها - إلى مد يدعا لكل الأعلام الجادة التي لا تقس الماضي أو تستصغر نفسها أمام الغرب<sup>(٢)</sup>. ولم يكن هذا التوجه في حقيقة الأمر إلا مشروعا فكريا وحضاريا رائدا يرى فيه عز الدين إسماعيل بديلا لما كان يسود الساحة الأدبية آنذاك ويهيمن عليها، وهو بالتالي قضية لا بد أن يتبناها جيل كامل، لا بعض النخب أو الفئات أو الأفراد، ولقد تحقق له ما أراد، بدليل هذا الفيض الهائل من الأفكار الرائدة التي تطالعا به مجلة فصول في كل عدد من أعدادها.

٣- لقد كان عز الدين إسماعيل ناقدا له طموح كبير مرده إلى حُسن اختياره للتخصص الذي توجه إليه منذ التحاقه بكلية الآداب. وذلك عندما انصرف من أول عهده إلى النقد الأدبي والدراسات النقدية<sup>(٣)</sup>. ولم يخب بمساعاه، إذ استطاع أن يقوده ذلك الطموح إلى أعلى مراتب الفكر التي يشهد له بها في أرجاء الوطن العربي، وهو الطموح الذي جعله لا يستكين أو تهدأ ثورته التي تستهدف تغيير الأفكار الجاسدة، واستبدالها بأفكار متحررة ومنطقية. وهو على سبيل الذكر يوجه النقد لمعاصريه في شتى التخصصات العلمية كالآداب المقارن<sup>(٤)</sup> والنقد الأدبي، ومن آرائه الوجيهة في هذا المقام أن بعض الكتاب الذين عُثوا بالجوانب النظرية تنقصهم الأصالة لعدم اطلاعهم على المصادر الأولى للنظريات<sup>(٥)</sup>، ولم يكن ذلك إلا نوعا من الوعي الذي يريد عز الدين إسماعيل أن يغرسه في نفوس النقاد المعاصرين له إحساسا منه بضرورة التسليح باللغات الأجنبية التي تشكل أهم أدوات التواصل المعرفي والفكري بين الأمم قاطبة. خاصة وأن الساحة العالمية - بما تزخر به من مناهج وأفكار - فرضت نفسها على الثقافة العربية عموما والنقد على الخصوص حتى أصبح التزود باللغات وتنوع مصادر المعرفة والثقافة وحسن استغلال الوسائل الحاملة لها من الأمور التي يجب التغلب عليها.

ولشد ما كان نقده مصيبا وذلك عندما هُوّن من مردود المناهج التقليدية التي درست شعر ما قبل الإسلام، إذ لم تزد على "التصنيف والتبويب"<sup>(٦)</sup> ولم تحاول في حقيقة الأمر الاستعانة بالمناهج الحديثة ذات الأصول الأوروبية كي تعيد قراءة تلك الفترة قراءة تسترشد بالوعي، وتستهدي بعدد المناهج.

٤- ومن المؤكد أن عز الدين إسماعيل لم يول ظهيرة للثقافة العربية إجمالا، والتراث النقدي على الخصوص، إذ كان وجدانه ممثلًا بكل ذلك، فهو إذا عرض لفكرة تتعلق بالقراءة والملازمات المحيطة بها أدى به ذلك إلى التطرق إلى فكرة المقام ومقتضى الحال في البلاغة العربية<sup>(٧)</sup>. وكانت مثل هذه المقاربات تبلور ما كان يعتل في ذهن الناقد من نظرة ثاقبة للمعارف الإنسانية. نظرة لا تعترف بالحدود والأزمان والأجناس.

٥- ولعل من أسرار نهاية عز الدين إسماعيل في مجال النقد اطلاعه الواسع على تيارات النقد العالمي، فقد بدأ - كما نعلم - اهتمامه بمنهج التحليل النفسي لفرويد، وجسد ذلك الاهتمام بتأليفه لكتاب التفسير النفسي للأدب، مؤكداً أن "الأدب تنتجه النفس وتتوجه

به إلى نفوس الآخرين"، وزاد على ذلك تعلقه بالتيار الوجودي الذي اصطنعه في تحليل النسيب في مقدمات شعر ما قبل الإسلام وكان الناقد في مقارباته في هذا المقام يحالف النقاد القدامى في تفسيرهم لتلك الظاهرة الفنية، خاصة وأن غرض النسيب بما يتضمنه من ذكر للمرأة وبكاء على الطلل وولوع بالمكان والزمان، ومحاولة استرجاع اللذة المفقودة كل أولئك لا يشكل إلا موقفاً من الحياة والكون والوجود بما يحتويه من عناصر خفية<sup>(١)</sup>.

وكان آخر اهتماماته بمنهاج النقد منصبا على أحدث ما برز منها في الساحة العالمية ونعني بذلك "نظريات القراءة والتلقي" وقد رأى - في محاولة منه لتأصيل التيار - أنه ليس وليد اليوم، بل يعود الاهتمام به إلى اليونان والرومان، وإن يكن ظهوره الحقيقي في أمريكا في سنوات السبعينات من القرن الماضي.

إن عز الدين إسماعيل ناقد مواكب بفكره ووجدانه لتيارات النقد الأدبي مجسدا في النهاية ما كان ابتدأ به حياته الفكرية عندما توجه إلى النقد. والنقد المبني على الوعي والطلاقة - كما أراد هو - لا للظن على التراث النقدي لأمنه بغية إلغائه وتحويله إلى عدم. وإنه وإن كان من حقه علينا تخليد ذكره والإشادة بأعماله، فلن يتم ذلك إلا بعد القيام بجمع أعماله الكاملة، والسعي لإقامة مؤتمر للنقد الأدبي يحمل اسمه اعترافا بعظمته.

#### الهوامش :

(١) لمعرفة الظروف التي أحاطت بتأسيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي، ينظر عبد الناصر حسن، المؤتمر الدولي الرابع للنقد الأدبي، مجلة فصول - مجلة النقد الأدبي، العدد ٧٠، سنة ٢٠٠٧، ص ٣٦٦، ٣٦٥. الهيئة المصرية العامة للكتاب / ملف العدد نقد النقد العربي.

(٢) ينظر المرجع السابق، ص ٣٦٥.

(٣) ينظر الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ط ٢، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٧٤، افتتاح، ص ٥.

(٤) ينظر المصدر السابق، افتتاح، ص ٥.

(٥) ينظر المصدر السابق، ص ١٠.

(٦) ينظر، عز الدين إسماعيل، النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي، مجلة شعر، فبراير ١٩٦٤ دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ١٩٧٨، ص ١١، نقلا عن عبد الفتاح محمد أحمد النهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المتاعل، بيروت، لبنان، ١٩٨٧، ص ١٠٠.

(٧) ينظر، عز الدين إسماعيل، القارئ في النمن، مجلة محاور، العدد ٢ يونيه، ٢٠٠٥، ص ٤١.

(٨) ينظر، عبد الفتاح محمد أحمد، النهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، ص ١٧.

عز الدين إسماعيل



والشعرية الجديدة



محمد فتوح أحمد

ونعني "بالشعرية الجديدة" ما يتجاوز مجرد الإطار الشعري، سواء أكان شطريا أم تفعيلية أم - حتى - قصيدة نثر، وما يتخطى وحدة البيت ووحدة المقطع إلى حيث يقدو النص الشعري برمته وحدة بنائية كاملة مستقلة، غير قابلة للتجزؤ أو التفكيك، وهو ما كان المبدع الراحل الدكتور عز الدين إسماعيل " قد بشر به في إصداره الشعري الأول "دمعة للأسى... دمعة للفرح" (يناير سنة ٢٠٠٠م) واستمر وفيها له، حقا به، في إصداره الثاني الذي نشر بعد رحيله (سنة ٢٠٠٧م) بعنوان "هوامش في القلب".

في هذا النوع الشعري الجديد تصبح الرؤيا الجمالية أكثر كثافة، وإنتاج الدلالة أكثر ثراء وتعقيدا، والمكونات اللفظية أقل عددا وإن كانت أشد صقلا وأمعن في الدقة والانتقاء، كما يقدو المحصول الفكري للعمل الشعري عامرا بالتنوع والخصوبة والامتلاء، وبالجملية تنضح القصيدة وحدة نائها دون توزع أو انشطار.

والمصطلح الذي ينضوي تحت لوائه هذا النوع الشعري هو ما يعرف في الآداب الأوروبية باسم "الإبيجراما Epigram"، مع اختلافات هينة في طريقة هجائه ونطقه من لغة إلى أخرى، وإن كان المراد به لا يكاد يتفاوت كثيرا في غالب الأحوال، رغم هذه المفارقات النطقية، فهو "القصيدة القصيرة التي تتميز على وجه الخصوص بتركيز العبارة وإيجازها، وكثافة المعنى فيها، فضلا عن اشتغالها على مفارقة"<sup>(١)</sup>، أو هو - بعبارة أخرى - "كل قول أو أداء موجز يحمل حكمة وعاطفة في قالب شعري، وقد يكون نثرا، وكثيرا ما يتضمن فطنة وسخرية"<sup>(٢)</sup>، وقد عرفت الآداب الإغريقية والرومانية القديمة أطرافا من هذه الصياغات الماثورة، وبها تأثرت الآداب الأوروبية في عصر النهضة وما بعدها، وكان أبرز من عرف بها حديثا الشاعر المعروف إزرا باوند Ezra Pound<sup>(٣)</sup>.

ولم يعرف الأدب العربي القديم مصطلح "الإبيجراما" على هذا النحو، وإن كان قد تضمن من الأقوال الماثورة شعرا ونثرا ما لا يبعد كثيرا عن فحوى المصطلح الأوروبي، ولن نتكلف في

التمثيل لهذه الظاهرة، يكفى في هذا المقام أن نحيل على ما عرف بأدب التوقعات في العصر العباسي، ومنه ما روى عن جعفر بن يحيى اليرمكي من التوقيع على شكاية من سجين يرجو العفو: "لكل أجل كتاب".

وما يعنينا من التوقف عند اجتلاء عز الدين إسماعيل لهذه الصيغة الشعرية شديدة الاكتناز عميقة الإيحاء، أنها أثرت على نحو ما في تصويره لماهية الشعر وطبيعة القصيدة ومدى اعتمادها على الاكتناز بدلا من التفصيل، وعلى الإيحاء بدلا من البوح، وعلى استبطان النفس واستتار أغوارها السحيقة بدلا من التقاط بدوات السطح وفئات الحياة اليومية، إلى حد أن مجموعته الثانية - والأخيرة - التي نتوقف عندها، ونعنى بتحليل "شعريتها الجديدة"، لا تترتث من أحداث الخارج إلا عند تأبين "فارس البساطة: عبد الرحمن فهمي"، ورثاه الفنان الراحل عبد الرحمن النشار، ومجزرة "قانا" اللبنانية، وحتى هذه الأحداث لا يترتث منها عند رصد تخومها الظاهرة، بل يقوم برصد انعكاساتها على صفحة ذاته الشاعرة، ويعالجها معالجة تشف عن تواشج روحي عميق!

والمجموعة الشعرية المقصودة هي التي صدرت بعد رحيله تحت عنوان: "هوامش في القلب" (القاهرة سنة ٢٠٠٧م)، وضمت بين دفتيها مجمل إبداع الناقد الشاعر الراحل، باستثناء ما كان قد نشره إبان حياته في إطار "الإيجراما" سالف الذكر، أما الشعرية الجديدة المنوه عنها في عنوان هذه الصفحات، فلا نعنى بها مجرد النص الشعري باعتباره مشروعا نهائيا ونائجا، كما لا نعنى مجرد النظر إليه بحسبانه انعكاسا آليا لبنية ذهنية متصورة، بل هو مفهوم يقلص مسافة التوازي بين الحدين: التجسيد النصي والتجريد الذهني، بحيث يغدو موضوع الشعرية هو استنطاق خصائص الخطاب الشعري من خلال النص، فكل عمل شعري ليس إلا تجليا لبنية معينة ليس هذا العمل إلا إنجازا من إنجازاتها، وهكذا تصبح الشعرية علم "الإمكان" لا علم "الإنجاز" فحسب.

لقد أكد "جاكوبسون" أن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب، وإنما هو الأدبية، أي ما يجعل من عمل معين عملا أدبيا<sup>(١)</sup>، وهكذا يكون بوسعنا أن نمثد بمنقولته إلى حيث تعنى أن موضوع الشعرية ليس الشعر في حد ذاته، وفقط، وإنما هو ما يجعل من عمل معين عملا شعريا، نعنى تلك الخصائص التكوينية والطرائق الماثرة التي تجعل من الشعر "شعرا"، والتي تنفرد القصيدة وحدها بالاستئثار بها، وهذا - على التحديد - هو ما عنيناه بمفهوم الشعرية الجديدة، كما تصورها، وكما حاول إنجازها المبدع الراحل "عز الدين إسماعيل".

وأبرز ما نلاحظه من هذه الخصائص التكوينية ميل غالب إلى استبطان التجربة باصطيد اللحظة النفسية وتعميقها واستتار أغوارها حتى آخر قرار لها، فتجاريه الشعرية لا تنبسط على سطح التكوين الإبداعي، ولا تمضى به في امتداده الأفقي، بل تعتمد إلى اختراقه بطريقة رأسية شديدة الاشتباك والتعميد، ولهذا الاختراق الرأسي يواعته المنطقية في المرجعية النظرية للشاعر، لأنه من ناحية يلبى مفهومه لعمار العمل الشعري الذي يعمل إلى الكثافة والاكتناز والتجاني عن الثرثرة والتفصيل، ولأنه - من ناحية أخرى - يمنح العمل ثراء فكريا وخصوصية دلالية كان المبدع حريصا عليها، كما كان الرعيل الذي ينتمي إليه - ولا تستثنى صلاح عبد الصبور - شديد الإيثار لها، وبخاصة في ديوانيه الموسمين: أقول لكم، أحلام الفارس القديم.

في قصيدة "خريف"<sup>(١)</sup> يلتقط عز الدين إسماعيل لحظة الإحساس بفقدان الغضارة وانهزام الرجاء فيجلوها عبر تجليات طبيعية عديدة، سرعان ما تتحول إلى رموز لتقلبات المشاعر الإنسانية بين اليأس والأمل، إذ الطبيعة - كما يقول شارل بودلير - "معبد ذو أعمدة حية يتجول الإنسان فيها عبر غايات من الرموز تلحظه بنظرات أليقة"<sup>(٢)</sup> ومن ثم لا غرو أن يتخذ شاعرنا من الشمس الغاربة والزهرة الذابلة والنجم الأقل والشيء الهارب رموزاً لنثر الخريف وإيذاناً بوشك النهاية :

حين يدور فوق رأسي المساء لج صمت  
من بعد أن يبتلع الظلام شمساً غاربة  
احترقت رمادا  
وعندما تعول كالإعصار ربح باردة  
تلف جذعها الثقيل حول أغصان الشجر  
تنثرها أوراقا  
وعندما تنكس الأفكار رأس زهرة  
ترعرت بالأمس في حضن الهواء  
ثم تداعت قلثا  
وعندما تحرق الدموع قلب شمعة  
تحدث الظلام في بسالة  
حتى نوت أسي وذابت أرقا  
وعندما تطمس عين النجم حفنة من الرماد  
فينزوي، وقبلها قد كان يزهو ألثا  
وعندما ينعقد المساء في الرؤوس حفنة من ذكريات  
دار بها الزمان دورة سعيدة  
ثم ترامت مزقا  
وعندما يشد الستار بين عاشقين  
ليعلن النهاية  
ويلعن البداية  
ويرفع الشاعر:  
"كل ما كان هنا كان خيالا  
ومحالا  
كل ما كان وما سوف يكون  
ليس إلا نزفا"  
وعندما تجف في الحلو كلفة  
تحشرجت مع الهواء قبل أن تطن  
ثم تلاشت فرقا  
حين يخط فوق رأسي المساء لج صمت

لا تسأليني من أنا وما أريد  
وانتظري... فربما مر الخريف في سلام  
ولفنا في ثوره صبح جديد

فالقصيد لا تنبسط زمنيا، شأن غيرها من التجارب الشعرية، ولكنها تقتصر على اصطلياد لحظة نفسية بعيدة الغور، وإن كانت محدودة المساحة، وهي لحظة الإحساس بنثر الخريف ووشك النهاية.. ترى هل كان ذلك هاجسا يتلجلج في أعماق الشاعر بدنو الأجل واقترب الرحيل؟!

وللخواص النوعية التي تميز تجربة الشاعر الإبداعية وشيخة حميمة بميسم آخر نلاحظه بوضوح عند عز الدين إسماعيل، كما نلاحظه عند مجالييه من رواد الشعر الجديد، وما زلنا على ذكر ما كان يلهم به صلاح عبد الصبور من نشدان البراءة والتعاس البكارة المفقودة: يا من يدل خطوتي على طريق الدمعة البريئة، يا من يدل خطوتي على طريق الضحكة البريئة، لك السلام، أعطيك ما أعطتني الدنيا من التجريب والمهارة، لقاء يوم واحد من البكارة<sup>١</sup>، وهي النغمة ذاتها التي نطالها في قصيدة "زمن البكارة" لشاعرنا حين يقول:

يا نجمة الفجر فرسانك العاشقون  
ينفضون التراب الذي كدسته على مفرقك السنون  
يوقفون الزمان الذي جمدته الساخر  
والجياذ التي خدرتها الطحالب  
يستعيدون نسغ الغضارة  
والزمان الذي كان مهد البكارة<sup>٢</sup>

وقد ألمحنا إلى أن عز الدين إسماعيل كان "صوتا خاصا" بين مجالييه من رواد الشعر الجديد، هذا الصوت الذي لا نعثر له على شبيه في حناجر الآخرين، والذي بمقتضاه يتفرد الشاعر في اختصار التجربة، وانتقاء زاوية النظر إليها، واصطفاء أسلوبه الخاص في التعبير عنها، ولكن تميز الشاعر وظهور بصماته واضحة على امتداد رقعة نتاجه لا يعنى بالضرورة فردية تجربته، لأن هذه التجربة إن كانت "خاصة" في منبعها من نفس الشاعر، فإنها "موضوعية" من حيث شكلها الأدبي، ومن حيث علاقتها بالمتلقي؛ لأنها لا تتجسد إلا من خلال صور جمالية يستطيع بها التأثير والإقناع، وهذا الجانب الموضوعي أو "اللافردية" في مفهوم الأصالة الشعرية يفسى بدوره إلى جانب آخر لا يقل خطرا، وهو علاقة الأصالة بتعبير الشاعر عن روح عصره، وقد كان الجيل الذي انتمى إليه شاعرنا في أواخر الخمسينيات وماتلها مثقلا بظموح التجاوز والحرص على تخطي السائد من زخارف الصنعة الشعرية إلى محاولة إشباع النص وإثراء دلالاته الفكرية وتكثيف إحياءاته، الأمر الذي ربما أفسى أحيانا إلى المباشرة في طرح المحصول الدلالي دون أقنعة جمالية مناسبة، وقرأ معنا هذا المجتزأ من قصيدة "الكلمة" لشاعرنا الراحل:

الكلمة سيدة الأكوان  
حرف في البدء تشابك مع حرف  
صنعا كلمة



صنعا أمرا : كن  
فغدا كونا  
تتولد منه أكوان  
الكلمة سيده الإنسان  
الكلمة عبده  
للكلمة يخضع  
بالكلمة يخضع  
بالكلمة يحيا ويموت

\*\*\*

حين نجحنا رفعتنا الكلمة  
حين سقطنا خذلتنا الكلمة  
حين عشقنا مجدنا الكلمة  
حين جفتنا الكلمة متنا  
وحيينا إذا وائتنا  
من أجل الكلمة كافحنا  
بالكلمة بحدنا  
وتغاضبنا وتصافحنا  
حين ركبنا متن الكلمة لم نرحمها  
لم نرحم أنفسنا<sup>(٤)</sup>

فالقصيد الماثلة كأنما تستوحى مقولة الإنجيل الدائمة "في البدء كان الكلمة"، وهي مقولة كانت إطارا كاملا لديوان صلاح عبد الصبور "أقول لكم"، كما خلق في أجواها عدد من تجارب الشعر الجديد، وجميعها تلضي - كما تلضي القصيدة الماثلة - إلى اعتبارين لا بأس في الإشارة إليهما، وأولهما التركيز على قيمة الكلمة الشعرية صانعة ومصنوعة، خالقة ومخلوقة، فاعلة ومنفعلة، وثانيهما المباشرة في إنتاج الماحول الدلالي تحت ضغط الرغبة في إشباع النص وتخصيب مردوده النظري.

وقد يتوأكب هذا التخصيب النظري مع ضرب من الهجاء النقدي Satir للظاهرة السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية، الأمر الذي يلجئ المبدع إلى اللوان "بلعبة الأقنعة، توكيا للمحاير. ونشادنا لكثافة إيحائية تخلقها رمزية الأقنعة بكل ما فيها من مراوغة والتباس، فمن المعلوم أن القناع الأدبي في أدق مقاعيمه ليس إلا رمزا غلافه الحسي هو "القناع"، ورموزه الإيحائي هو المعنى المستتر. طي هذا الغلاف الحسي، ولكن الطريف المستحدث في هذا المقام هو أن شاعرنا يتخذ قناعه هذا من ذخيرة الأدب الصوفي بكل ما فيه من زخم الإحياء وانفساخ آماد الرؤية، فكأن الشاعر - والحالة هذه - يشفر بأنامله جديدة من الصوفي والاجتماعي تبدو خيوطها للوهلة الأولى مختلطة الألوان، ولكنها - عند التحقيق - تتكامل أكثر مما تتبادل، تأمل مفتتح راعته "من مواقف النفري المجهولة"<sup>(٥)</sup>:

أوقفني بين يديه وقال:

ألف البدء أنا

لا بدء معي

قبلي أو بعدي

لا بدء سواي

فتشعر - لأول وهلة - أنك بإزاء تجربة محض صوفية، ولكنك ما تلبث أن ترتطم بهذه  
النيرة الأمرة القاهرة، التي تنتقل 'بالتجربة' من صعيدها الصوفي إلى صعيدها من الهجاء النقدي  
المغمم بالكشف والسخرية :

لا ينظر أحد خلفه

لا ينظر أحد قدامه

الخاسر من ينظر أبعد من قدميه

أبصرني يا هذا في قلبك

في عقلك ، في جلدك

في حركاتك أو سكنااتك

\*\*\*

طب نفسك بسماعك صوتي

وتلقف في جذل تلويحاتي وإشاراتي

واذكر كلماتي وتعاليمي

كن مسرورا بي ، ممتنا لي

مجدني حتى تحلو كلماتك في سمعي

أئن على بما علمتك منذ البدء

لكي تترعرع ذاتي

كي أمثلن بذاتي

ولكي أعرف أن ولاءك لي وحدي

فهذه النواهي الحاسمة عن النظر إلى الخلف أو الأمام، والأوامر القاطعة بمجرد النظر إلى  
مواطن الأقدام، وتلقف مرامي التلويحات والإشارات والتعاليم، وتعلقق هذا جميعه بتلك  
"الذات" التي تتنفع بالفناء وإن كان مدخولا، وتترعرع بالتمجيد وإن كان مقروضا، كل هذا  
ينتقل بالتجربة الإبداعية من صعيدها الصوفي - القناع إلى صعيدها النقدي السياسي - المرموز،  
بما يثرى دلالة العمل، ويمنحه أفقا رحبية من كثافة الإيحاء وسخاء التأويل. أترانا - كوة  
أخرى - أمام تلك العلاقة الملتبسة بين المثقف والسلطة، تلك العلاقة التي كانت موضوعا  
لكثرة من الأعمال الإبداعية شعرا ونثرا؟ إن هذا - على أية حال - ما توحى به متواليات  
الخطاب الشعري حين نقرأ:

مازلت تجدف ، تلغو، تتهكم

وتردد أقوال السفهاء

وتسأل أسئلة جوفاء

عن صرح للعدل تهدم

عن حق يهضم

عن فعل يتقدم أو يتأخر

عن مائدة لا يقربها الجوعى

عن أقطاب ضاق الكون بهم ذرعا

فهي متواليات ذات إفراز نقدي واضح، حين تركز على مفردات العدل والحق والجوع، وهى مفردات تثول بالإيجاب إلى قضايا طالما تبتناها المثقف ودافع عنها، ولكنها تثول - بالسلب - إلى إشكالات تؤرق جنب طرف العلاقة الآخر، وهو طرف يقنع من حل جملة الإشكالات بأن يضع في مقابل مقولة "ضيق الكون ذرعا بالأقطاب" مقولة أخرى يلحظها مقلع الختام في تلك القصيدة البديعة:

أنا قطب الدائرة هنا

وأنا قطب الدائرة هناك

أنا قطب الدائرة الأوحد

فقط الآن إلى رشك

أخلص لى النية

وتمل جلالى وبهائى

وافرح! تظفر عندئذ برضائى عنك وتأمّن بطشى

وسواء أكنّا بإزاء وضع تقابلي للسلطة مع المثقف، أم للقطب الواحد مع أقطاب ذوى عدد، فإن كلا الوضعين ينتقل بالتجربة من مستواها الصوفي إلى مستوى مشغور من جدائل سياسية واجتماعية بالغة التعقيد، وبحسبك أن تعيد قراءة القصيدة في هذا الضوء لتزداد اقتناعا بهذا الانتقال التبادلي، وبأن شاعرنا الراحل مهما بدا من عكوفه على نفسه، واستبطانه لذاته، فإنه - رغم هذا البدء - لم يتفصل عن هموم واقعه.

يدلك على هذا ما ينتثر عبر شعره من تواشج حميم مع القضية الوطنية، ومع أطوار الصراع الدائب بين مصر والمتريعين بها، وهو يصدد رصد ملامح هذا الصراع قد يلجأ - أحيانا - إلى الجهارة في التناول، والمباشرة في التعبير، الأمر الذي يندّ عما عهدناه في خطابه الشعري من تكثيف الإيحاء وترويض العبارة، ولعله لم يلجأ إلى ذلك إلا لأن فضاء النص الوطني - وبخاصة نص المعركة - قد يسع من النبرات الجهرية ما لا يسمع شهيره من النصوص، وقرأ - مثلا - من رسائله "إلى جندي صديق في جبهة القتال"<sup>٢٠</sup>، التي يبدو أنه كتبها عشية حرب يونيو سنة ١٩٦٧م:

عبر الصحراء الشرقية .. عبر الوادي الأخضر

أسمع زمجرة تتأجج

زمجرة البركان الثائر

يوشك أن يتفجر

عبر الصحراء الشرقية .. عبر الوادي الأخضر

القبض بشريانك يجار

أسمعه لهفان يردد  
أثار.. أثار.. أثار  
عبر الصحراء الشرقية .. عبر الوادي الأخضر  
أسمع في صوتك نبرة واثق  
ألح في عينك نظرة إصرار  
لا يمكن أن يقهر  
ما أحلى أن أتجول معك على شرفات البحر الأحمر  
تمشي خطواتك تسع خليج العقبة  
وذراعك تمتد تسد المعبر

فالتجول على شرفات البحر الأحمر، والإلماح إلى خليج العقبة وإغلاق "المعبر"، كلها إيماءات ترشح توقيت هذه القصيدة، وأنها نظمت عشية حرب يونيو (حزيران سنة ١٩٦٧م)، أما الإشارة إلى الثأر والنبرة الواثقة ونظرة الإصرار الذي لا يقهر، فتوحي بما كانت تجنّه اللحظة من الاطمئنان الكامل إلى النصر واليقين المطلق بكسر شوكة العدو، وبقصر ما كان يقين الانتصار كانت مرارة الانكسار، غداة معركة لم تستمر إلا قليلا، ولكنها كانت كافية لانتهيار الحلم والإنذار "بالبهول، والويل، والليل، وبأن القمر الطالع منكود منحوس"، ومن ثم لا جرم أن يهتف الشاعر في وجه "عراف" المدينة الذي طالما أنكرنا نذيره وكذبنا نبوءته، ثم ها نحن نكبي بين يديه بعد أن صدق حدسه، كما بكى "أمل دنقل" بين يدي "زرقاء اليمامة"، ولكن هيهات يجدي البكاء في الحالين، لأنه بكاء على لين مسكوب!!

يا عراف مدينتنا  
كم أنكرناك!  
وحسيناك تشوه وجه البسمة  
حين عرفنا البسمة  
وتوهمناك فقدت بصيرتك النورانية  
وظلنناك فريسة أوهام شيطانية  
ونسيتنا أنك لا تملك أن تكذب كذبة  
فظلنناك، وكنا لا نملك إلا ظلما  
ورفضناك، لأننا كنا نستقبل صباحا  
فهرعنا، وتركناك تلوك نبوءتك الجهمية  
عبر شعاع النور الساقط عبر جدار الظلمة  
وسقطنا في المحذور  
يا عراف مدينتنا  
أتظل الآمال مدلاة الرأس على مقصلة المجهول؟  
ويظل كتاب الأيام بلا عنوان؟

(من قصيدة : أنا والعراف<sup>(١)</sup>)

و"العراف" في هذه القصيدة رمز للحكمة الهادية والبصيرة النافذة، أما نبوخذ فهي البديل التعبيري لصوت التذير الذي ارتفع - قبيل المعركة - محذرا من أباطيل الوهم وسعاديير القوة الزائفة، ولكن صوت التذير نهب صرخة في واد، كما ذهب رؤى "زرقاء الهامدة" أدراج الرياح، ولم يبق أمام الشاعرين - أمل دنقل وعز الدين إسماعيل - إلا أن يبكي أحلمهما المنكسر، وهيهات ينفع البكاء!!

ومن الملاحظ المعهودة في الدرس النقدي الحديث أنه كلما قلت في العمل الشعري تلك العناصر التي تميزه عن النثر، اشتدت حاجته إلى توفير بدائل ترشدنا إلى أننا لسنا بإزاء نثر، وإنما نحن بإزاء شعر، ولهذا السبب - بالذات - ينبغي أن تكون الملامح الفارقة بين شعر التفعيلة والنثر على أقصى درجة من التمييز<sup>(١٧)</sup>، وفي مقدمة هذه الملامح المستوى اللغوي، فمن الملحوظ في آليات تحديث الشعرية المعاصرة أن الدرجة العالية من الدقة والتحدث في انتقاء المتن الكلامي للنص أصبحت أمرا ضروريا في العمل الشعري، وخصوصا لدى تلك الاتجاهات الشعرية التي سمحت للمبدع بحرية قصوى على صعيد المستوى العروضي.

لا جرم - إذن - أن يخلص شاعرنا اللغة بإحدى رواثمه الموسومة "لغتي"، وأن يلج منها إلى آفاق منسية تتجاوز الحروف المرصوفة والمنطوقة إلى حيث أصوات الماء وخفيف الأشجار، تلك اللغة الكونية الأولى:

أخرج من بدني أحيانا كي أنسى لغتي  
كي أنفض عن وجهي وسم اللغة الشهوة  
اللغة للمعونة  
واللغة للتلفة

وأمد خيوطي المنسوجة من زيد الأوهام الأولى  
كي أدخل في طقس اللغة المنسية  
لغة الماء، ولغة العشب، ولغة الأحراش البرية  
أدخل في زمن العشق الأول، والآفاق النورانية  
كي أسبح في نهر الغبطة  
وأخلق في بدوات الصحو على سرر النشوات القدسية  
أنحل أثيرا في بستان الكون  
شعاعا في قزح الملوكوت

(من قصيدة لغتي<sup>(١٨)</sup>)

أرأيت إلى تلك الوحدات المصقولة التي تنسج منها أنامل الشاعر ديباجة النص؟ أرأيت إلى "زيد الأوهام الأولى" و"لغة الأحراش البرية" و"نهر الغبطة" و"بدوات الصحو" على "سرر النشوات القدسية"، ثم الحلول الأثيري في بستان الكون حيث يغدو الوجود شعاعا ساهجا في قزح الملوكوت؟ ألا يسترعى الانتباه أن هذه اللغة المجلوة جلوة الغادة الحسنة تتناسخ مع الذات الشاعرة فيقول بينهما ما يشبه الحلول المتبادل؟ وإذا لم يكن فيما سقناه مقنعا بتلك الحقيقة، فهل نقنع بتصريح الشاعر نفسه حين يهتف في خاتمة القصيدة:

لغتي .. يا لغتي  
يا جذوة نار تنلظي في بدني  
يا نهرا من شهوات مجراه دمي  
يا زيت قناديلي الوهاجة والمكسورة  
يا خيلي المنصورة والمقهورة  
كوني ما شئت وكوني أنت  
فأنت أنا، وأنا أنت<sup>(1)</sup>

هذه الجلوة اللغوية، وهذا الامتلاك الواعي لإجراءات القول، ناهيك عن تحريك العبارة  
وصقل الفلذة الشعرية، صنيع الصانع الماهر يروّز معدنه فيشكله عبر بوتقة الإبداع خلقا فنيا  
رائق البهجة بهي التكوين.

وليس الصقل اللغوي في هذه القصيدة قلّة عابرة، ولكنه ظاهرة متكررة، فإنك واجده -  
كذلك، وعلى سبيل المثال لا الحصر - في قصيدة "بيني وبيني"<sup>(2)</sup>، وهو هنا لا يلقح بانتقاء  
الفلذة الشعرية حتى يضيف إلى ذلك بلاغة العلاقة الوصفية، إذ يجتليها - كما كان يقول  
الجرجاني - من "النيق البعيد" والصلات التبادلية بين المضاف والمضاف إليه، وخلق  
المدركات الوهمية بما يعنيه ذلك من تكثيف إحياء الصورة:

عبثا أجمع أطرافى المنفرطة  
هأنذا أتمدّد فوق سرير الزمن المترجرج  
تتقاسمني بهجات الحزن وأحزان البهجة  
وتلال الظلمة خلفي وأمامي كالضوء الساطع  
تعشى عيني  
وبحار الظلمات تنوم في رأسي  
ترسم أحيانا صورة وجه ممتمض مما يلهث أن يضحك  
تلتف الدوامة حول الوجه الضاحك  
يتلوى ، يهوى نحو القاع  
يخرج من قلب الدوامة وجه بهيرق النعيم يتألق  
لكن ما يلهث أن يتفغن  
ويقاع الظلمة يسكن  
تترأى الحوريات العين على ثبح الماء المتخثر  
يتراقصن على أنغام وحشية  
يزرعن الوحشة من قلبي  
كي يزرعن الوحشة في قلبي  
تشطرنى اللحظة نصفين  
فإذا أنا منقسم في اثنين  
وإذا ببني تشتجر الأصوات وبيني

الشاعر هنا كأنما "يمحص" لغته، مثلما "محص" "اليوت" لغته حين يهتف الشبح في آخر الرباعيات الأربع: "لقد كان الكلام غايتنا، وقد اضطرنا الكلام إلى أن نمحص لهجة القليلة"<sup>(١١)</sup>، وربما كان هذا "التحصين" الذي يمثل استقلالية المبدع هو جوهر معاناة الشاعر في العثور على "صوته الخاص" بين ركاب الأصوات، فلكي يكون بمكنة المبدع أن يسم في إثراء لغته القومية ينبغي أن يتم ذلك عن طريق إبداع لغته الخاصة، حتى تتماز اللغة الشعرية التي يتوسل بها إلى إعادة خلق الواقع لغاية فنية عن أية أنماط لغوية سواها، هكذا تتحدد حاجتنا إلى الشعر.

ومن المعلوم - أخيرا - أنه كلما تنامي ميل البنية الإيقاعية إلى محاكاة الكلام غير الشعري أصبح دور القافية أكثر وضوحا، وربما أكثر ضرورة<sup>(١٢)</sup>؛ لاشتداد حاجة العمل إلى القسامات الفارقة بينه وبين النثر، ومن المعلوم - كذلك - أن الوظيفة الفنية للقافية تقترب كثيرا - حسب ف.م. جيرمونسكي - من الوظيفة الفنية التي تنهض بها الوحدات الإيقاعية، وأن اهتزاز القيود المفروضة على تلك الأخيرة، خصوصا في شعر التفعيلة، يعوض - أحيانا - بازدياد القيود المفروضة على القافية، ومن ثم فإنه كلما تنامي ميل البنية الإيقاعية إلى محاكاة النظام غير الشعري أصبح دور القافية أكثر وضوحا<sup>(١٣)</sup>، وهكذا لا نرى عجبا في أن العميون من نتاج رواد الشعر الجديد لا تكاد تخلو من ترددات القافية التي تحدث تأثيرات إيقاعية وصوتية ودلالية بالغة العمق، رغم تمرد هؤلاء الرواد - نظريا - على الالتزام الصارم بالقافية، كما لا نعجب حين نطالع استثمار شاعرنا للقافية في قصيدته "لفقدان"<sup>(١٤)</sup>، فيجعل كل حرف من العنوان "روياً" لقطع كامل من القصيدة، وهذا هو روى "النون":

أرض وجحيم وسماء ووطن

ومودات وإحن

لكنى إذ جئت إلى الدنيا لم أفرح، لم أحزن

هأنذا أشربها لا تروى ظمئي، فالماء عطن

أنفطها، تملأ أنفى بالريح المذتن

يتقادم فيها الفرح، الحزن، إلى أن يأسن

ويصير الأمس غدا، وغد بالأمس مبطن

ويدور الكون، يدرجني حيناً في القبر

وحيثما فوق سنام الجبل الأرعن

ويعلمني كيف يسمي العصفور الظن ولا يأمن

كيف يكون بكاء التمساح الكذب الملتن

كيف يهش لك الوجه ومن خلف يطعن

كيف تصوير ثياب العرس كفن

أترانا - بعد - بحاجة إلى مزيد من البرهنة على تلك العلاقة الجدلية الحميمة التي

تواشجت بها عناصر الحدائث في شعرة عز الدين إسماعيل؟ وألا يدل ذلك على تكامل آفاق الريادة في جهد المبدع الراحل، ناقدًا، وشاعرا، ومترجما، وصاحب مدرسة علمية رائدة

الجني غضة البمار؟ الأمر الذي يجازو الطبيعة العضوية التي تتحلل بها عطاياها الثرة، والتي كانت "الشعرية الجديدة" تاجها المذائق على مفرق الثقافة العربية المعاصرة.

الهوامش :

(١) مقدمة الدكتور عز الدين إسماعيل لمجموعة "دمعة للأسى... دمعة للفرح" - القاهرة - يناير سنة ٢٠٠٠ - ص ١٠.

(٢) ناصر الحاني - اصطلاحات الأدب الغربي ص ١١٥.

(٣) مادة Literary Encyclopedia, Epigram.

(٤) تزفيتان تودوروف - الشعرية - ترجمة شكري المبطوط ورجاء بن سلامة، دار توبقال - ص ٢٣.

ونظر كذلك:

Howard Felperin, Beyond Deconstruction, Oxford University Press, 1990, pp.148-153.

(٥) هوامش في القلب ص ٣٩ - ٤١.

(٦) أحلام الفارس القديم - منشورات دار الآداب. بيروت سنة ١٩٦٤ - ص ٩٢.

(٧) هوامش في القلب - ص ٦٣ - ٦٤ .

(٨) السابق ، ص ٩٩ - ١٠١.

(٩) السابق ، ص ١٢٧ : ١٣٦.

(١٠) السابق ، ١٠٧ وما بعدها.

(١١) السابق ص ١٩ ، ٢٠.

(١٢) يورى لوتمان - تحليل النص الشعري - ترجمة كاتب هذه السطور - منشورات النادي الأدبي - جدة سنة ١٩٩٦ - ص ٩٤.

(١٣) قصيدة لفتي - هوامش في القلب - ص ٥٣.

(١٤) السابق ، ص ٥٥ : ٥٧.

(١٥) السابق، ص ٣١ وما بعدها.

(١٦) انظر - اليزابيث درو - الشعر كيف نفهمه وتلذذه - بيروت سنة ١٩٦١ ، ص ٢٤.

(١٧) لوتمان ، السابق، ص ١٢٩.

(١٨) السابق، ص ١٢٥.

(١٩) هوامش في القلب ، ص ٤٥.



# التأصيل والتحديث في النقد العربي الحديث : عز الدين إسماعيل أنموذجاً



**عبد الله أبو هيثم**

مقدمة :

التأصيل النقدي قائم على الأصول اللغوية والأدبية والعلمية والثقافية الناطمة لعناصر التمثيل الثقافي، ولا سيما أصول الدين الإسلامي في القرآن الكريم والحديث الشريف والفقه المبني على المعتقدات الشرعية والقيم العربية الأصيلة والمجالات المعرفية في الوطن والأمة، وفئاتهم الاجتماعية ومنظوراتهم الفكرية. غير أن التأصيل النقدي مبني على الأصول ومعطيات الحداثة العصرية الراهنة عند استحضار التراث النقدي وتمثلاته الأصيلة مع سمات الحداثة وأساليبها خارقة للأصول ما لم تثبت الأصالة في الأجناس الأدبية والفنية والفكرية الحديثة، وكلما خرقت الأصول اللغوية والأدبية والعلمية والثقافية شغقت أحوال الهوية، على أن التأصيل راسخ لهذه الخصائص والسمات في العلوم والأفكار والمفاهيم والمتاهج تاريخاً ومقارنة مع الآخر الأجنبي بالحفاظ على أصول الثقافة العربية الإسلامية وتجلياتها في اللغة والأدب والعلم بخاصة والثقافة بعامة.

وقد صُنّف التأصيل نقدياً عند علماء النقد مثل سعد البازعي وميجان الرويلي<sup>(١)</sup> الأنواع التالية :

— التأصيل التوطيني، نحو توطين مستجدات الفكر والثقافة إزاء المفاهيم والتيارات في العولة والهيمنة.

— التأصيل التراثي، نحو ربط موروثات الثقافة إزاء الثقافات الأخرى.

— التأصيل التحيزي، نحو اكتشاف أصول المفاهيم والتيارات والحقول المعرفية الأجنبية ضمن سياقاتها الثقافية أو الحشورية الذاتية الخاصة لئلا ينفصل التأصيل عن التراث الثقافي العربي الإسلامي.

لقد اشتغل نقاد عرب كثيرون على التأصيل، وفي مستوى النقد الأدبي بخاصة، والمستوى الثقافي العام بعامة مثل شكري عياد، ومحمد أركون، وشكري فيصل، ومحيي الدين صبحي،

وجابر عصفور، ومحمود طرغونة، وعبد الملك مرتاض، ومحمد بنيس، وناصر الدين الأسد، وعبد الفتاح بو مدين، وسلطان سعد القحطاني، ووجيه فانوس... إلخ. وتجلت عملها في التأسيس والتحديث لدى هؤلاء النقاد في المنظورات التالية:

- وعي المؤثرات الأجنبية وحدود أصالة النقد العربي.  
- ربط النقد الحديث ومعتقداته وأفكاره بالموروثات النقدية من خلال التمازج بين النقد العربي القديم والأشكال الحديثة توثيقاً وفهرسة ومصطلحية لدى النظر في رؤى التقليد والحداثة.

- تعهيد المسائل الفكرية والمصطلحية والتراثية واللغوية في التأسيس إلى جانب التحديث النقدي العربي في جوانبه المنهجية اللغوية وجمالياته.

- التوازن بين التراث النقدي والنقد الغربي عناية بالخصائص الثقافية العربية، ليس مجرد الترجمة أو النقل.

- توثيق المنهجيات النقدية من التراث النقدي إلى النقد الحديث منظورات ومعايير.

- تلازم التأسيس والتحديث في النقد مع علوم اللغة العربية والاتصال ومكونات الخطاب الأدبي الظاهرة والكامنة في آن معاً.

#### ١ - التأسيس والتحديث في نقد عز الدين إسماعيل:

كان الناقد عز الدين إسماعيل من أبرز النقاد العرب في التأسيس والتحديث منذ كتابه الأول "الأدب وفنونه" (١٩٥٤) إلى مؤلفاته العديدة التي تجاوزت عشرين كتاباً في مجالات النقد حتى رحيله عام (٢٠٠٧)، تنظيراً وتطبيقاً، ثم الدراسة النقدية التأسيسية للتراث الأدبي والنقدي، وتجلت في إبداعاته النقدية إزاء التراث الأدبي والنقدي مثل "المكونات الأولى للثقافة العربية" (١٩٧٢)، و"الفن والإنسان" (١٩٧٢)، "في الشعر العباسي، الرؤية والفن" (١٩٧٥)، و"المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي" (١٩٧٥)، و"تموص قرآنية في النفس الإنسانية" (١٩٧٥).

أدرس في هذا البحث الإطار النظري في التأسيس والتحديث في كتابه "الأدب وفنونه" (١٩٥٤)، و"الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة" (١٩٥٥)، وأورد أمثلة للإطار التطبيقي في كتابه "قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر" (١٩٦٢) مثلاً لعلية القضايا الفكرية والاجتماعية، والأخلاقية والسياسية، وليس القضايا الفنية في الأجناس الأدبية، وفي كتابه "الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية" (١٩٦٧)، مثلاً لرصد عمليات التأسيس في التراث الأدبي ومنظورات تأسيسه وتحديثه، وفي كتابه "المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي" (١٩٧٥) مثلاً للتأكيد على الأصول الأدبية واللغوية في التراث العربي.

#### ٢ - الإطار النظري:

##### ٢ - ١ - الأدب وفنونه:

سعى عز الدين إسماعيل في كتابه الأول "الأدب وفنونه" (١٩٥٤) إلى التأسيس والتحديث في النقد العربي الحديث من خلال المستويات التالية: النظرية، المنهجية، المعيارية، التعريب، المصطلحية. ومهد نظرية الأدب بالمعرفية من التعريفات إلى تشكيلات الحقائق

الخاصة بالأدب، ومزايها بلاغته وإبلاغيته، وعالج مفهومات الأدب وفن الكلمة وتعبيراتها وبناها ومنظوراتها ومعاييرها، من المفاهيم المباشرة إلى المدلولات الكامنة والعميقة ومدى تظاهراتها في العقلنة والسياقات النفسية والاجتماعية من التشبث الذهني أو تكاتف التلقي والتأويل استماعاً وقرأة وتقانة، إلى تغيرات مفهومات طبيعة الأدب ووظيفته عبر التاريخ، وتمثلاته في التاريخ والمقارن والواقع والتخييل والأخيلة.

تهدت المستويات في تعبيراته عن المتعة الفنية، وفلسفة الجمال، وصور الحياة، والعناصر الفكرية والثقافية والشخصية والعاطفية. ثم تواصلت هذه المستويات مع دلالة المصطلحات المستخدمة في الأفراض المختلفة المتمثلة "في صفات: الوضوح، وعمق الفهم، وسمو الروح"<sup>(٢٧)</sup>، مما يعمق الأدب فهمه للحياة فكراً وشعوراً من المعنى الصريح إلى الكناية والإيحاء والترويض والأسطرة والتورية في معاني طبيعة التجربة الموضوعية، "فالأدب كائن حي، متجدد الحيوية، متجدد الحرارة، وله كيانه وشخصيته، مثلي ومثلك. إنها شخصية معقدة بالقوة، ولكنها شخصية أميز ما فيها أنها مرنة، وليست صلبة جامدة"<sup>(٢٨)</sup>.

ارتبط الواقع بالأدب والأديب في حدود الألفاظ وشراء الملفوظية المعبرة عن الحياة بالتعبيرات اللغوية الاصطلاحية والبلاغية كلما توسع الإيحاء الفني، وأساسها اللغة وشرحها للنظرية الأدبية مع غنى الدلالة العامة والخاصة "التي يتحد جميع الناس في كل مكان وزمان في معرفتها، حتى لقد يستخدم العالم الرموز الإشارية لنقل هذه الدلالات"<sup>(٢٩)</sup>.

هناك تفصيل للغة في التعريب المصطلحي، على أن الأدب يستخدم أداة تعبيرية من نوع خاص، "والحق أن العمل الأدبي من حيث هو بناء لغوي يتضمن إمكانات موسيقية وأخرى تشكيلية، ولكن هذه الإمكانيات في اللغة تعد وسيلة، لا غاية"<sup>(٣٠)</sup>.

تلقي اللغة في تنفيذ الأسلوب الأدبي الخاص بوصفه "طريقة الكاتب الخاصة في التفكير والشعور، ونقل هذا التفكير وهذا الشعور في صورة لغوية خاصة، وأن الأسلوب يكون جيداً بحسب درجة نجاحه في نقل ذلك إلى الآخرين"<sup>(٣١)</sup>.

ثم عاين إسماعيل مشكلة العلاقة بين الأدب والمجتمع، مثل موقف الأديب من المجتمع، والمضمون الاجتماعي للأعمال الأدبية ذاتها، وأثر الأدب في المجتمع، ودرس ظاهرة العبقرية المبدعة الخاصة بالأديب، واستقلال هذه العبقرية عن مجتمع بذاته، لتوثيق العلاقة الأسلوبية اللغوية بين الأديب والمجتمع، على أن استخدام اللغة ذات الفائدة في التأثير والتأثر بين الأديب ومجتمعه في الإنتاج الأدبي.

عالج الناقد كذلك المضمون الاجتماعي للعمل الأدبي، وتحقق القيم الجديدة في إنتاج الفنان والأديب؛ لأن الأدب "قيمة إنسانية اجتماعية"<sup>(٣٢)</sup>، عند النظر إلى التاريخ كله والعوامل البيئية الفاعلة في تشكل العمل الفني، والعوامل الأساسية الحاسمة للإبداع الأدبي في حياة الإنسان العامة، وظهورها في الأحوال الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وفي التفسير السببي للأدب، والنتائج الجمعي للعقل البشري، كتاريخ الأفكار، وتاريخ الديانة، والفنون الأخرى، وفُسر نقاد أوروبيون الأدب على اعتبار ثلاثة عوامل: ١- الجنس، ٢- البيئة، ٣- العصر. وتجلت هذه العوامل في التفاعل بين الأدب والاجتماع، "والأدب وعلم النفس

والأدب والسياسة فأصحاب هذه الميادين يستطيعون أن يتطوعوا بتقديم التفسيرات المختلفة، المتضاربة أو المتلفة، لاتجاه أدبي سائد في عصر من العصور<sup>(١٠)</sup>.

تلازم المذهب الأدبي في تعبيره الفني المباشر وغير المباشر مع روح الحياة السائد في فترة معينها، وتجلي ذلك في العصر "الكلاسيكي" بالنزعة الإنسانية، وامتداداتها مع الحركة العقلية والحياة الاجتماعية، ثم تعدت النزعة الفلسفية العقلية إلى البحوث الجمالية الصرفة في "الرومانتيكية" والرمزية، اختلافا مع "الكلاسيكية" والواقعية. وتنامت هذه الاتجاهات غير الواقعية في المذهب "السيريالي" بوصفه آلية نفسية صرفة كذلك، وفي المذهب الدادي Dadaism الموحى باتجاه الوعي الباطن أو الوعي الذاتي.

ألمح الناقد إلى تجليات هذه الاتجاهات النظرية النقدية في القصة والشعر والمسرح على سبيل المثال، ومنها الظواهر السياسية والاجتماعية والوجودية، على "أن روح هذا العصر وسماته العامة المحركة هي فقدان التوازن، والتحلل، والقلق والتخبط"<sup>(١١)</sup>، وقد صَوَّر بهذه الخطوط العامة نظرية الأدب من حيث طبيعته الخاصة ومن حيث علاقته بالحياة العامة.

غلب على التنظير الأدبي عند الناقد الاعتبارات التاريخية أو الجمالية، والإلماحات القليلة إلى لغة النظام والأداء والعلم والمعرفة والمنهجية، والتركيز على المعاني والدلالات من جهة، وشيوع الأفكار والأدلجة من جهة أخرى. ولا يخفى أن خصائص النظرية الأدبية في شرح الناقد شديدة التعلق بالواقع الاجتماعي والتاريخي وتعبيراتها النفسية والذاتية والأيديولوجية.

هناك مسمى جليل للناقد في مقاربه للمنهج الوصفي التحليلي، والاتجاه الموضوعي، والاتجاه الاجتماعي. أما المصطلحية في التنظير فقد ارتفعت بالترجمة، وتقلل التعريب وابتاعت مصطلحات اللغة العربية، والبقاء ضمن منقولاته؛ لأن المصطلحية تطورت كثيرا ضمن المصطلحية العربية خلال نصف القرن العشرين الثاني، ترسيخا وتأليفا وتعريبا.

تناول الناقد نظرية النقد في الفصل الثاني من الباب الأول في كتابه، وتوقف عند معنى اللفظ وحده، وهو لفظ النقد، في التحليل أو التفسير أو التقويم أو تدخلهم في التنظير النقدي معا، وأورد الأجناس الأدبية، الشعر والمسرحية والقصة، نماذج للنقد، وأكد أنها تتناول الحياة تناولاً مباشراً. وقد تناول النقد النقد ذاته. غير أن هذه الأجناس لا تقتصر على تناول المباشر، ثم سرعان ما عاد إلى ضرورة التعمق النقدي في قراءة النصوص وكشف مكوناتها، في الأدب العربي القديم والحديث، وذكر مثالا قوامه الاستنباط النقدي في التأويل والأسلوبية والجمالية، كأن يقرأ المعري في إنتاجه الأدب الجليل، للتوكيد على ارتباط النقد "بالمعرفة الواسعة، والقدرة الخاصة على النظر والفهم"<sup>(١٢)</sup>، "وأما مهمة النقد فهي تفسير العمل الأدبي للقارئ لمساعدته على فهمه وتذوقه، وذلك عن طريق فحص طبيعته وعرض ما فيه من قيم"<sup>(١٣)</sup>.

تساءل الناقد عن عملية التفسير في معناها ومعنى القيم في القراءة والتحليل وهذا المنهج أو ذاك؛ لأن "مهمة الناقد تتضمن عملية تفسير العمل الأدبي تلك، كما تتضمن عرض ما فيه من قيم"<sup>(١٤)</sup>. ورأى الناقد أن العمل الأدبي موصول بالحياة ما يتطلب من النقد كشف القيم، وأشار إلى التزام النقد بالقواعد، والمفاهيمات، والمصطلحات الفنية والفكرية، والمعايير؛

لأن عظمة العمل الأدبي لا تستمد من فكرته المجردة، ولكنها كائنة في مجموعته<sup>(١٧٠)</sup>، وأن الصلة بين الأدب والحياة أمر لازم<sup>(١٧١)</sup>.

هناك مقياسان آخران في النقد، أولهما تفسيري علمي يربط بين العمل الأدبي والحياة، وثانيهما حكمي ذاتي يحدد فيه الناقد ما في العمل الأدبي من قيم. صار هناك نوعان من مهمة النقد، هما النقد التفسيري للأدب، والنقد الحكمي. وثمة جوانب التعارض بين مناهج النقد الحكمي القديمة، ومناهج النقد العلمي الحديثة رجوعاً إلى منظورات النقد الأوربي، كأن يهتم النقد الحكمي اهتماماً بعيداً بمسألة درجات القيمة بين الأعمال الأدبية، وأن يقوم النقد الحكمي على فكرة أن القوانين التي يقال لها قوانين الأدب تشبه قوانين الأخلاق أو قوانين الدولة، أي أنها تفرضها قوة خارجية، وأنها تتحكم في الفنان، كما تتحكم قوانين الأخلاق وقوانين الدولة في الإنسان، وأن النقد الحكمي يقوم على فرض أن هناك مستويات ثابتة ينشأ الأدب ويقاس بحسبها. وقد اختلفت هذه المستويات اختلافاً كبيراً عن النقاد المختلفين وفي العصور المختلفة<sup>(١٧٢)</sup>.

عرض الناقد جوانب من نظرية النقد، أولها آفاق التنظير مفهومها ومنهجها في التحليل، والتفسير، والتقويم، والبنية، والآلة، والقواعد، والمصطلحية، والمعايير، والمقاييس، ضمن الخصوصيات التاريخية والثقافية واللغوية والأدبية، لأن النقد لا يعني مجرد التفسير الشكلي أو مجرد المحتويات، بل يستند إلى ضبط المقاييس النقدية شكلاً ومحتوى تلاهما بهن التفسير العلمي والحكمي الذاتي من دواخل النصوص نفسها توكيداً على الأبعاد النقدية ورؤاها في هذا المنهج أو ذاك، شأن الالتزام بالنقد الأسلوبى والثقائى والسياسي والنفسى، ملثما ألح إلى النقد الجمالي المعرفي.

طبق الناقد معطيات النظرية الأدبية والنظرية النقدية على الفنون الأدبية، كالشعر، والغن القصصي، والغن المسرحي، وهي مندرجة في صور التعبير، وهذه الصور المختلفة من التعبير الأدبي تكون ما يسمى بالأنواع الأدبية، فالنوع الأدبي صورة خاصة من صور التعبير لها بواعثها وأصولها وخصائصها ومجالها<sup>(١٧٣)</sup>. وتراتبت الحوافز الأدبية من خلال الترجمة في تصنيف خمس مجموعات، هي: التجارب الشخصية للفرد من حيث هو فرد، وهي الأشياء التي تكون جماع حياته الخاصة الخارجية والداخلية، وتجارب الإنسان من حيث هو إنسان، وعلاقات الفرد بزملائه، أو بالمجتمع العالمي كله، بكل قواه ومشكلاته، وعالم الطبيعة الخارجي والعلاقة به، ومحاولات الإنسان الخاصة للإبداع والتعبير في نطاق الصور المختلفة للأدب والغن.

ميز الناقد الأنواع الأدبية في إنتاجه، ضمن خمسة أنواع، هي: أدب التجربة الشخصية الصرفة، وأدب الحياة العامة للإنسان من حيث هو إنسان، وأدب المجتمع في مظاهره جميعها، وأدب يصور الطبيعة، وأدب يصور الأدب والغن، وهناك "الأدب الذاتي ويشمل الأنواع المختلفة من الشعر وشعر التأمل والروائي والمقالة والدراسة التي تكتب فيها هذه الأشياء من وجهة نظر شخصية، ثم أدب النقد الأدبي والفني. ثم هناك الأدب الذي نجد الكاتب فيه - بدلاً من أن يتعمق نفسه - يمضي خارج ذاته إلى عالم الحياة والنشاط الإنساني والخارجي<sup>(١٧٤)</sup>.

خلص الحديث عن الشعر والتعبير الشعري وطبيعة كتابته الأدبية بين الشعر والنثر، وبين الحالة الوجدانية والحالة العامة، وبين البصر والبصيرة، وبين الموضوع ومعانيه، وبين المبنى والمعنى، وبين الحالة العقلية والحساسية الشعرية، وبين اللغة وأدواتها، وبين الأصول النفسية وتقائنها.

عالج فن الشعر انفعالات وأفكاراً، ثم نظر في التعريفات، والتجارب، والألفاظ، والمفردات، والتركيب اللغوي وأدواتها، وتقسيم القصيدة القصيرة إلى فكرة وصورة موسيقية وإيقاعية، وتصورها في مجموعة من الألفاظ مرتبطة ومنسقة على نحو معين، "فالألفاظ في ارتباطها تكون في القصيدة مجموعة من الصور، تلك الصور التي تنتقل إلينا الشعور أو الفكرة"<sup>(١٠)</sup>.

فارق الناقد بين الانفعال والفكرة من حيث اتصال الانفعال بالشعر والفكرة بالنثر، والاعتماد على الصورة الشعرية، والألفاظ الحسية، والشكلية والتشكيلية اللغوية من ظواهر المبنى إلى المعنى، وقد يكون الشعر قصصياً أو وصفاً أو مسرحياً أو غنائياً أو ملحمياً، وقد تكون القصيدة قصيرة أو طويلة، وتتناول الوزن والقافية في الشعر التقليدي القديم والحديث. وأكد على التأصيل في نقد الشعر بتحليل: الصياغة، والبناء الشعري، وطريقة تناول المعاني، والارتباط بالمأثور اللغوي القديم وصور التعبير التقليدية، والتصوير، وتقوم ظاهرة البناء الشعري على طريقة نظم القصيدة، والاعتبارات الأساسية الخاصة بمفهوم العمل الشعري.

رسخ الناقد النقد الشعري على "طريقة تناول المعاني وعرضها، فإن الطريقة التقليدية تقوم على أساس أن يعرض الشاعر المعنى، سواء أكان من عنده أم كان معنى متداولاً، أن يعرضه في صورة لفظية خاصة، وأن كل ما يميزه عن غيره هو هذه الصورة"<sup>(١١)</sup>، وعني عناية شديدة بالأصالة النقدية، وهي الارتباط بالمأثور اللغوي القديم وبالصور التقليدية القديمة الواضحة في كل بيت وكل صورة، وتجلي ذلك في شواهد لشعراء عرب رواد وبارزين أمثال حافظ إبراهيم، وأحمد شوقي، وعباس محمود العقاد، ونازك الملائكة، وصالح عبد الصبور، وأفصى تعريفه للشعر وتحليله النقدي إلى المزايا الموضوعية والذاتية، والقصصية والغنائية، والملحمية و"البالاد"، والفكرية والعاطفية، والملحمية التاريخية والأدبية، و"الأود" والمرثية و"السونيت"، والقصيدة القصيرة والطويلة، وتعدد الأنواع الشعرية.

انتقد الناقد اصطدام الحداثيين في إنجازاتهم بكل مشكلات التعبير القديمة، و"هذا التعبير الذي تناول جوهر القصيدة، كما تناول شكلها مرجعه - في رأبي - إلى فهمنا لهمة الشعر قد تغير عن الفهم القديم تغيراً كبيراً"<sup>(١٢)</sup>.

تجلى النقد الشعري عند عز الدين إسماعيل بالتقارب بين الأصالة والحداثة، لأن خصائص الشعر العربي أصيلة وراسخة في ثراء الإبداع الشعري شكلاً ومحتوى، وقد أضف هذه المقومات والمكونات والقواعد والمنظورات والأنواع بمزايا النقد التعريفي والتحليلي للمبنى والمعنى، صوتاً وصورة، ولغة ومفردات، ووزناً وإيقاعاً، ومضامين نصية ومتناصة توظيفاً لعمليات التأصيل والتحديث في النقد العربي الحديث.

عالج الناقد الفن القصصي في طبيعته، وعناصره، ووسائله، وأنواعه وأغراضه باختصار، وفحص الأحداث الجزئية الكثيرة والخبرات المتنوعة النافعة مع مصطلحات التحليل دون

الممارسة المباشرة، وإنما التحليل الوصفي التحليلي أيضا لعناصر الحوادث، والأفعال، والشخصية، والمكان، والزمان، والأسلوب السردى ما بين الحادثة، والحديث، والفكرة أو وجهة النظر، ودرس عناصر العمل القصصي: دراسة موجزة للحادثة، والسرد، والبناء، والشخصية، والزمان والمكان، والفكرة، والأنواع القصصية الرئيسة كالرواية، والقصة، والقصة القصيرة، والأصصوة، واللغة القصصية، والمستويات الفكرية، وألحق دراسته بقائمة لفن القصص من أنواعها الرئيسة المشار إليها، إلى أنواع كل فن قصصي، كالرواية (رواية المغامرات، الرواية الخيالية، الرواية التاريخية)، والقصة (قصة الحادثة، قصة الشخصية، قصة الفترة الزمنية العصرية، قصة الفكرة الدرامية، قصة العاطفة الرومانتيكية، قصة الغريزة الجنسية)، القصة القصيرة (الموقف - الحادثة، الشخصية، الانفعال (الرومانتيكية)، الفكرة (الزمنية - الأسطورة النفسية)، الأقصصية (النظر، اللمة، النكتة).

من الواضح أن نقد عز الدين إسماعيل مرتين بالأصالة التقليدية وأشكالها وتشكلاتها القصصية، لأنه مهتم بالموروثات النقدية الحكائية والقصصية وفنونها وأفكارها ومواقفها، دون التلازم مع مستويات النقد السردى التي لا تنقطع عن الموروثات التقليدية النقدية العربية.

عالج الناقد الفن المسرحي، طبعة وبناء وهدفا وحوارا وموضوعا، على أن المسرحية تشترك مع القصة في اشتغالها على الحادثة والشخصية والفكرة والتعبير، ولا يميزها تمييزا واضحا إلا بطريقة استخدامها أسلوب الحوار بصفة أساسية<sup>(١٠١)</sup>. ورأى أن المسرح بمعنى "الدrama" الشاملة للصراع الداخلي، بينما تعرب "الدrama" بالفعل في التداولية والدلالية. وتميز فن المسرحية بهاتين الخاصيتين الفئيتين. مثلما تحكمت النظرية المسرحية بالعلاقة بين النص المسرحي وأداء الممثلين له في المسرح وأمام التفرجين. ولا ينقسم الفن المسرحي عن الزمان وإمكانات المكان لدى التركيب البنيوي والأدائي، فالارتباط إذن بزمن معين لعرض المسرحية على الجمهور في المسرح كان له أثره في توجيه البناء الفني للمسرحية ذاتها<sup>(١٠٢)</sup>. ثم تنزع الكتابة المسرحية نزعة فلسفية تأملية، وحيوية الحوار في مزايا اللغة ومتطوقاتها العبارة عن الصورة الذهنية والفنية ضمن عناصر الحوار والصراع والحركة، وتختلف المسرحية قليلا عن القصة في استخدامها هذه العناصر، لأن الإطار المسرحي الخاص يفرض على المؤلف المسرحي طريقة خاصة لبناء الحادثة وتكوينها<sup>(١٠٣)</sup>.

تتوزع المسرحية إلى المأساة واللمهاة و"البلودراما"، ولم يقرب الناقد هذه المصطلحات، تغليباً للترجمة، ثم أشار الناقد إلى ظهور المسرحية الشعرية العربية التي تصور مأساة تاريخية وقضايا فكرية في الصراع والمشكلات الإنسانية الكبرى وقضايا اجتماعية تتناول مشكلات وقتية، وتقدم صورة للمجتمع<sup>(١٠٤)</sup>. وطبق الاتجاه الوصفي التحليلي في مسرحيات توفيق الحكيم وعزيز أمانلة للإفادة في إضاءة الإطار المسرحي وشخصياته وقيمته.

حاول الناقد توضيح الفن المسرحي على سبيل التوصيف الوجداني، وألح على التراث القصصي الذي نجم عنه المسرحية في مفاهيم الفعلية وتناميها في الشكل والمحتوى.

وضع الناقد ملحقات وجيزاً أيضاً عن أنواع أدبية أخرى (ص ٢٤٣ - ٢٥٢)، إزاء ترجمة الحياة والمقال والخياطرة، وتندغم ترجمة الحياة مع البنية الذاتية. على أنها ترجمة

بالأساس، والمناسب أن تسمى السيرة، إذ وصف ترجمة الحياة أنها "الكتابة عن أحد الأشخاص البارزين لجلاء شخصيته، والكشف عن عناصر العظمة فيها"<sup>(١٢١)</sup>، وتمتد إلى جميع جوانب الشخصية بالتحليل والتقويم، وتحديد المعالم الكبرى والتفصيلية في تكوينها"<sup>(١٢٢)</sup>، "والكاتب قد يترجم لشخصية سابقة، وهو عندئذ يمثل الآخر في البيئة والزمان اللذين عاش فيهما، والنوع الآخر هو ترجمة الحياة الشخصية"<sup>(١٢٣)</sup>.

وأضاف الناقد تعريفه للمقال، وعدّها محدثة في الأدب العربي؛ لأنها - برأيه - مرتبطة بتاريخ الصحافة، ولكن هذا الرأي خاص، فهناك صوغ أصيل للمقالة في التراث اللغوي والأدبي والثقافي، وقد نوع المقال في مضامينه فحسب، كالأدبي، والسياسي، والاجتماعي، والنقدي وغير هذه الأنواع. ثم أوجز تعريفه للخاطرة بوصفها مجرد لمحة لفكرة عارضة طارئة، وأقصر من المقال. واللافت للنظر أن هذه التعريفات لأنواع أدبية أخرى خاصة في التسمية والتكوين، ومثل هذه الأنواع منتشرة في الأصول اللغوية والأدبية والثقافية، غير أن الناقد عز الدين إسماعيل ربطها بالتحديث الغربي في النشر الصحفي بالدرجة الأولى.

## ٢-٢ - الأسس الجمالية في النقد العربي:

درس الناقد في العام التالي (١٩٥٥) الأسس الجمالية في النقد العربي، عرضاً وتفسيراً ومقارنة، وتشارك في الدراسة مع ترجمته للاتجاه الجمالي العربي، وتجلت غالبية الترجمة في صفحات كتابه كلها، مثلما قلل من التعريب اندغاماً في مجالات التحديث عند توصيفه وتحليله للأسس النصية النقدية ومنظوراتها ومعاييرها، مثل عرضه للأحكام النقدية من خلال فروض أربعة هي: الطبيعية أو الآلية، والسياقية، والعنصرية، والشكلية. ثم نشأ منها - بتقديره - أربعة أنواع من النقد هي: النقد الطبيعي أو الآلي، والنقد السياقي، والنقد الحيوي أو العضوي، والنقد الشكلي. ويتحكم الناقد بهذه الأنواع إدراكاً حسبها عاديها أو متكاملها أو مغفلاً أو واضحاً.

تفترق الأسس الجمالية عنده أمام مشكلتين جماليتين ضمن تحليله، الأولى هي الفرق بين الجميل و"الإستطقي"، والثانية هي مفهوم الجمال والقيح، ولم يغفل عن التراث النقدي العربي القديم، فعرض في التطبيق النظرات الجمالية، وبحث النظرية الجمالية عند العرب معاً في الباب الثاني، ولا سيما الخصائص المشتركة لأحكامهم النقدية.

خصص الباب الثالث لتفسير المواقف الجمالي وتمثلاته من خلال الأسس الجمالية في النقد العربي، وتلامس التفسير في مقومات الحياة الطبيعية والاجتماعية، وفي الجنس واللغة، وقارن الفروق والتلاقي بين المفهومات القديمة والمفهومات الجديدة أو المعاصرة. وانطلق إلى معطيات المقارنة والأدب المقارن لعقد المقارنة بين الطواهر الأدبية الكبرى، ومميزاتها، برأيه، هي سلامة النظرية الأدبية الحديثة.

استقل في الفصل الثاني يبحث نظرية الفن للفن، تلك النظرية التي نجدها متمثلة على نحو ما في الاتجاه الجمالي العام للأدب والنقد العربي، والتي يعمتها العصر الحاضر، سواء في الشرق والغرب"<sup>(١٢٤)</sup>.

يعدّ الناقد أن أهم المشكلات النقدية هي مشكلات المنهج لتباين المنظورات النقدية ورؤاها وأساليبها في أعمال رواد النقد العربي الحديث، ومنها "تاريخ النقد الأدبي عند العرب" لطف



أحمد إبراهيم، و"النقد الأدبي" لأحمد أمين، وهما ينزعان إلى تأريخ النقد العربي، أما محاولة محمد مندور في كتابه "النقد المنهجي عند العرب" فتتظفر في النزعة التاريخية، والمبادئ، والسيرورة المنهجية، والمقارنة. بينما لجأ بدوي أحمد طبانة إلى التوصيف في كتابه "دراسات في نقد الأدب العربي"، وتناول نسيب عازار في كتابه "نقد الشعر في الأدب العربي" الاعتبارات التاريخية والموضوعية إلى جانب تقصي المشكلات النقدية المثارة.

توجه الناقد عز الدين إسماعيل في دراسة نظرية الجمال والأسس الجمالية للنقد إلى توصيف نظرية الجمال والأسس الجمالية للنقد من خلال تمثين المصطلحية والمنهجية، عند رصده للمشكلات النقدية المتعلقة مع الغرب، أو كثرة التجريب والنقل منهم بالمحاكاة والخيال والجمال والمفوضية والمعرفة الحسية والمعاني اللغوية والدلالية والتفكير الاستدلالي، بينما تقلل التواصل عند الكثير من النقاد الرواد مع البلاغية والإبلاغية، من خلال غلبة الترجمة، ومجاوزة الخصوصيات الثقافية واللغوية في التكوين النقدي وتطوره.

حلل الناقد مشكلات الإنتاج الفني المؤثرة على التذوق الجمالي، ويحمل النقد القديم الكثير من العنت في حال إغفاله خيرات الجمالية الكافية.

توقف الناقد في دراسة الجمال والقيح في تأريخ الوعي الجمالي عند مفهوم الجمال والقيح لتوضيح الأسس التي يقوم عليها الاستحسان والاستهجان، فهناك الكثير من تعريف الجمال عند مختلف المفكرين في مختلف العصور والأمكنة، و"الحكم بالجمال أو القبح في ميدان النقد شيء مألوف وشائع عند عامة الناس على اختلاف أوطانهم وأزمانهم"<sup>(١٤)</sup>. وهذا الحكم ينصب على شعور الفنان، وقد يفرض فهم الجمال إلى نزعة مثالية أو نزعة موضوعية، ثم يرتبط مفهوم الجمال بالفن، من خلال الفلسفة الصوفية على سبيل المثال. وترسخ البحث الجمالي وتنظيره ضمن الفلسفة اليونانية في مبدئين أساسيين، الأول هو الجمال في النظام والعناصر "المتافيزيقية" التي يشملها النظام ويعني الوحدة والتعدد (الانسجام، السعيرية، التناسب)، والثاني هو الخير ووضاء الحق، وبعثت النظريات الفلسفية القديمة حتى عصر النهضة دوافع النظر والتفكير في المشكلات الجمالية، فيما يخص الأسلوب الفردي والجماعي، وفكرة المائلة، والإدراكات المباشرة أو الخيالات أو ما أشبه. وبرزت نزعتان في المناهج النفسية - الجمالية، أولهما التجريبي في حالات الوعي والإحساس بالتذوق الفني على وجه الخصوص، وثانيهما العقلي، في الإدراك الحسي للصفات الحسية بين الفكرة أو العرض العام، وبين الجمال الحر والجمال بالتمعية. ثم رأى الناقد أن التفكير في الجمال يستدعي بالضرورة التفكير في القبح، ويرى الفلاسفة المعاصرون مثل كروتش أن استخدام كلمات الجَميل والصالح والخير والنافع وغيرها، ينطبق "على النشاط الروحي والأبحاث العلمية والإنتاج الفني عندما تكون هذه الأشياء ناجحة، وتستخدم كلمات القبيح والكاذب والودي، وغير النافع.. إلخ، فننعت بها الإنتاج الفاشل"<sup>(١٥)</sup>.

يؤدي هذا التفكير في نقده إلى أن الجمال في الأشياء ذو صفة موضوعية بالمقدرة على تفسير الأعمال الفنية وتذوقها.

تنوعت الأسس الجمالية للنقد بحسب الاتجاهات العامة أو المفهومات الفردية، أو بحسب المبادئ الخاصة كالميتافيزيقا والتصوف والدين والأخلاق والعقل والحس، التي يعمل

بها المفكرون، ويمثل الجمال في بعض المرات "في الوزن والتناسب والانسجام، والنظام الذي يجمع بين الأشئآت، وهو في بعضها مثال لخارج الأشياء متحد بذات الإله، أو هو الكمال والتناسب والوضوح، أو ربما كان ما يمتعنا بمجرد تأمله، وقد يكون علاقة رياضية صحيحة، وأحياناً يكون هناك جمالان، جمال حر هو الجمال الخالص، وجمال بالتبعية"<sup>(٢١)</sup>.  
تركز التأصيل والتحديث في الأسس الجمالية للنقد عند الناقد عز الدين إسحاق على المجالات التالية:

- توضيح مفاهيم الجمال أو القبح في الموضوعات الإنسانية والاجتماعية والنفسية، ورسم قوانينها الدالة، ومشكلاتها الذاتية والموضوعية المؤثرة على المعاني والمداولات بخاصة، والقضايا الشخصية والاجتماعية والوطنية بعمامة.
- ضرورة الالتزام بمفاهيم التمثيل الثقافي في وهي الأسس الجمالية للنقد، إزاء تمثيلات الأعراف والطقوس والتقاليد والأديان والمعتقدات والأفكار في إقصاح مكونات الأسس الجمالية للنقد في الاتجاه الوضفي التحليلي للنقد على وجه الخصوص.
- التأكيد على المصطلحية في الاتجاه الجمالي المعرفي تواصلاً بين الأضالة والمعاصرة، فهناك مبررات لغوية ونقدية وثقافية فاعلة في المصطلحية.
- الاهتمام بأسس التنظيم المعرفي والمنهجي والجمالي في النقد العربي، كأساس المنقعة، والأساس التعليمي، والأساس الأخلاقي والديني، والأساس الاجتماعي، والأنساق النفسي، ولا تنفصل هذه الأسس عن عناصر التمثيل الثقافي وصوغ المنهجية لشبكات المنظورات والمعايير النقدية.

طبق الناقد الأسس الجمالية في النقد الغربي، وعرض النظرية الجمالية عند العرب وصداها في النقد الأدبي، ودعا إلى النظرية المتكاملة تأصيلاً وتحديثاً، وأورد نماذج نقدية وأدبية في الشعر والفكر والدين الإسلامي وتمثيلات الأسس الجمالية فيها، وتفاعلاتها الفنية والفكرية في الوعي الجمالي تمهيداً لحدودها في منهجية النقد العربي، وأكد أن مواد النقد الأدبي عند العرب غزيرة، في مجالات الحكم، والتعليل، والأسباب، والصناعة، والتكثيف، وحسن التآني، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، وبراء الاستعارات والتمثيلات. وهذا واضح في اللغويين والنقاد القدامى مثل ابن قتيبة والأمدي والجاحظ والمرزباني وغيرهم، حتى أنهم صنغوا عناصر الصناعة البديعية والبلاغية والتصنيفية والمفاهيم والقواعد، وتحديد العناصر الموضوعية والعناصر الذاتية، والموضوعات والنظرات الجمالية، والمقاييس، والأسس اللفظية والمعنوية في السطح والدلالة والجمال الشكلي أو الظاهري، وتجلياته في الواقع والخيال.

أوضح الناقد عز الدين إسحاق الأسس الجمالية في النقد العربي وانتشارها في التراث النقدي العربي لدى اعتبار الجمال في الشكل، وفي اللفظ، وفي العبارة، وفي مفهوم الصورة، والسطح الجمالي، والقطعة الموسيقية، والعمل الفني اللغوي، ومساحات الرؤى في المكان والزمان الناجمة عن الدلالة اللسانية والزمانية، والصناعة اللفظية والمعنوية، "ذلك أن الجناس والتشبيه كلاهما يتصل بالصورة الأولى: الجناس يتصل بالناحية الزمانية (الصوتية) والتشبيه أو الاستعارة تتصل بالناحية اللسانية (المركبة أو المفهومة)".<sup>(٢٢)</sup>

أبان تحليل الناقد رسوخ الأسس الناطقة للجمالية. والمعرفية في التراث النقدي نظرا وتطبيقا مثل: أساس المنفعة والتعليم، والأساس الأخلاقي، والتاريخي، والاجتماعي، والنفسي، وتمثلت هذه الأسس الجمالية بالمعنى العام، كما تتمثل في النقد العربي ضمن الأساس الجمالي البحث، والنقد الجمالي الصرف. وعنى الناقد تحليل هذه الأسس التراثية النقدية من خلال تطبيق النقاد القداس في الشعر والنثر، واستخلص من هذا الفهم أن:

أ- الفكرة تكون نثرا. أولا ثم تترجم شعرا.  
ب- في ترجمتها شعرا تتحول الصورة النثرية إلى صورة شعرية.  
ج- يصنع كل بيت على حدة، مستقلا بأحد المعاني، ثم يتوكل جانبها حتى يفرغ الشاعر من نقل كل المعاني.

د- لا تكون هذه الأبيات متصلة حتما، فيصل الشاعر بينها بأبيات أخرى تشد بعضها إلى بعض.

هـ- إذا انضح للشاعر بعد ذلك جانب ضعيف، فإنه يرمه، ويهدل باللفاظ أوقع.  
و- قد يأخذ قافية بهت لوضعها لبيت آخر وإن كان معناه ضم معنى البيت الذي كانت فيه أولا، إذا وجد أن موقعها في البيت الثاني أحسن، ثم يبحث للبيت الأول عن قافية<sup>(٣٧)</sup>.  
لا يخفى أن المصطلحية عند الناقد تستلزم التدقيق اللغوي، فكلمة ترجمة هي أفيد بالتحول أو التأليف أو التوليف، أما غالبية مصطلحاته فهي مدققة مثل الإيقاع، والنظام والتغيير والتساوي والتوازي والتوازن والتلازم والتكرار فيه. وقد أوضح مرابا العلاقات داخل النصوص المتكونة من العناصر، أو الأجزاء، أو التركيب بين الألفاظ والمفردات والجملة وجمالياتها، ليكون "المعنى" واجما لعلاقة الألفاظ بعضها ببعض، فيتغير المعنى بتغير هذه العلاقات، وإن لم تتغير الألفاظ في ذاتها<sup>(٣٨)</sup>.

فيز الناقد الأسس الجمالية في النقد الأدبي الموروث بالدرجة الأولى من أجل إتجاح التأصيل والتحديث عنابة باللغة الشاملة لعنصري الزماني والمكاني، ويقابلهما اللفظ والمعنى والدلالة، وبالصورة الأولى والثانية فيما يقابل الشكل والمحتوى، وينقد المحتوى أو الصورة الثانية الشكلية والعامة الباعثة لعناصر الجمال في الأشياء بقدر مراعاة الاعتبارات والأسس الأخرى مثل أساس المنفعة والتعليم، والأساس الأخلاقي والديني، والأساس التاريخي، والأساس الاجتماعي، والأساس النفسي... وحلل الشعر عند العرب صناعة، وعرض أن لهذه "الصناعة" قوانين تتحكم في الشكل فتجعله جميلا أو قبيحا، والجمال عند العرب يرجع إلى الشكل أكثر مما يرجع إلى المحتوى، وهو في الفن أكمل منه في الطبيعة<sup>(٣٩)</sup> (ص ٢٤٨).  
قارن الناقد بين الإصالة والمعاصرة في مفهوم الشعر والقن للفن، على سبيل المثال، لتوثيق مكانة التراث النقدي في الأسس الجمالية في النقد الحديث. وهناك تقارب بين مفاهيم الأدب عند العرب والمفاهيم الحديثة، وقد سجل النتائج التالية الراسخة للتأصيل والتحديث:  
... تتميز النظرة الحديثة بتحدد المعاني وانضباطها بما لا يترك مجالا للحدس والتخمين أو لأكثر من فهم واحد، والنظرة القديمة فيها كثير من الإبهام والاتساع الذي يفتح الباب لكثير من الاحتمالات.

- تتصور النظرة الحديثة العمل الفني كاملا في جميع مراحلها، وبجميع عناصره، غير أن النظرة القديمة تغلب عليها الجزئية.

- توحد النظرة الحديثة الأساس الجمالي للغة والتجربة الشعرية، وتمزج بينهما، وتنظر إلى اللغة من حيث هي كائن له شخصيته، في حين يغلب على النظرة القديمة تصور جماليات اللغة منفصلة غالبا عن التجربة.

- تعنى النظرة الحديثة بالشعر بوصفه ظاهرة إنسانية، بينما تعنى النظرة القديمة بدراسة القصيدة القديمة صناعة<sup>(٣١)</sup>.

أما المقارنة بين القديم والحديث فأوصلت النقد الجمالي إلى أن التجربة غاية في ذاتها، وأن قيمتها الشعرية كامنة فيها، وأن الاهتمام بالقيم الأخرى يقلل من القيمة الشعرية.

### ٣ - الإطار التطبيقي:

#### ٣ - ١ قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر:

التزم عز الدين إسماعيل في نقده لقضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر بالتحليل والمقارنة، ضمن الاتجاه الوصفي التحليلي إياه في شغله النقدي، والتركيز على الإطار الفكري العالمي عربيا ودوليا في تصويب المسرحيات المدروسة، والتقليل من إصدار الأحكام، والتقارب بين تراث الأدب العربي والعربي انطلاقا إلى العصر الحاضر، على أن هذه المسرحيات تمثل وحدة أو بنية فكرية موحدة<sup>(٣٢)</sup>.

عالج المسرح والفكر، وكشف الحقيقة الأدبية المسرحية، ما بين الحقيقة والواقع، والإنسان، والتجربة، ومنظورات الحقيقة بين الذاتية والموضوعية، والعلاقة بين الذات والموضوع، والحقيقة بين الفلسفة والأدب. و"العمل الأدبي محاولة لتفسير هذا الواقع وإضفاء القيمة عليه، كما هو شأن الفلسفة"<sup>(٣٣)</sup>.

ثم تناول المسرح والحقيقة لكشف نوعية "الدrama"، على أن العمل المسرحي ليس نسخة من الحياة، بينما تقارب الدراما جوهر الحياة، وهناك العلاقة بين الأدب المسرحي والمسرح، وتتطور هذه العلاقة في تحليل عنصر الفكرة وقابلية الأدب المسرحي للقراءة والدراما والصراع، والمسرحية الفكرية، والفكرة الدرامية، وامتزاج الفن والفكرة في المسرحية الفكرية، واكتفى بتشخيص المسرحية الفكرية إذ "يتحقق فيها ذلك التفكير الجاد في صورته الدرامية، لا في صورته المجردة، بحيث لا يطفى الجانب الفكري على الصورة الدرامية، وهي بعد ذلك المسرحية التي تعبر عن حقيقة إنسانية جوهرية فتتمثل بذلك الحياة في أعماقها"<sup>(٣٤)</sup>. وحلل المنهج الدرامي في التفكير والتعبير، ولا سيما الظروف التي ساعدت على ظهور الدراما في الأدب العربي الحديث، و"على هذا النحو تكامل الجوهر الدرامي في حياتنا مع الشكل الدرامي المسرحي المعروف في الآداب"<sup>(٣٥)</sup>، بما ينفع في التأصيل المسرحي العربي وتحديثه.

نظر الناقد في أبعاد الإنسان والقرن ضمن الأهداف المسرحية، اختار "أوديب قديما"، "أوديب حديثا" أنموذجا، من مسرحية سوفوكليس ذات المعنى المأساوي، إلى مسرحية توفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير الباعثة للأزمة الفكرية الحديثة والصلة بين التاريخ والدين والواقع لرصد الصراع بين الحقيقة والواقع، وأخرج باكثير من مسرحيته عناصر الكهانة والخرافة والأحداث المأساوية الصارخة المفزعة، واكتفى من أوديب بإتسان عادي يتعذب،

ولكنه يناضل<sup>(١١٠)</sup>، وانتقل الناقد إلى دراسة "الإنسان والشیطان" في المسرح مقارنة بين المسرح العربي والغربي من خلال مسرحية "فاوست" القديم والحديث عند كالديرون، ومارلو، وغوته، وجون لفتج، وبوجين أونيل، ومحمد فريد أبو حديد الذي كف عن فاوست المصري (طوبوز) وفيها تعدد الصور الحديثة ووجوه التشابه والاختلاف بينها وبين الأسطورة، ومستويات الصراع وصلتها بالظروف السياسية الاجتماعية، وهذا هو فاوست المصري، تجمع بينه وبين فاوست القديم أوجه شبه، وبينه وبين فاوست الغرب الحديث مواقف، ثم إذا هو يحمل في جوهرة إلى جانب كل ذلك سمات أضفتها عليه الصورة المنزعجة من الفكرة الإسلامية في علاقة الشيطان بالإنسان<sup>(١١١)</sup>.

أوضح الناقد مسرحية التوتر بين الذات والموضوع كالإنسان والزمان، والإنسان والمكان، تعبيراً عن جماليون، وإثارة للدلالة الرمزية في السياق الفكري والعام للمسرحية، أو بين العبقرية والفناء في مسرحيات "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم، "سر شهرزاد" عند أحمد علي باكثير، و"جماليون" عند برنارد شو وتوفيق الحكيم، وصار جلياً أن المسرح العربي متأصل وحديث في استعادة موروثة التاريخ والأساطير، وفي إظهار منظورات مختلفة حسب رؤاهم وأفكارهم مثل توفيق الحكيم، فهو يستبصر بها "في كل مرة على وجه من الوجوه فيزدها ذلك تأكيداً في نفسه حتى لترقى فيها إلى مستوى الحقيقة. فإن لم يكن كاتبها صاحب مذهب فلسفي فهو على كل حال صاحب نظرة فلسفية، وهذا يتماشى تماماً مع كل فلسفة أدبية، أو أدب فلسفي"<sup>(١١٢)</sup>.

أضحت كذلك قضايا الإنسان والمجتمع في التواصل الفكري والفني المسرحي بين العرب والغرب ضمن سيرة التأصيل والتحديث، فعولجت علاقات الفرد والمجتمع من التاريخ إلى الواقع الراهن، والاستشرافات المستقبلية في تعبيرات رحلة إلى الغد، وظهرت علاقات الفرد والمجتمع في مغامرة الإنسان وصراعه في الحياة، والنظرية العضوية القديمة في علاقة الفرد بالمجتمع، والنظرية الحديثة التي توفق بين مصالح الفرد والجماعة، والنظام الطبيعي والتوازن الأخلاقي عند آدم سميث، والدولة هي الحقيقة الكبرى عند هيجل، وجريمة الفرد أمام المجتمع، ودلالة الصراع المعاصر بين الفرد والمجتمع، وهذه المنظورات القديمة والحديثة متجلية في المناهج العلمية والغرفية، وقوامها البصيرة والمعرفة الموضوعية، والمنهج التأملي السليم في الصوغ المسرحي الحديث، ومعالجة مشكلات الإنسان المعاصرة في علاقته بالمجتمع، واختار الناقد مسرحية "رحلة إلى الغد" لتوفيق الحكيم مثلاً للأصالة والحداثة الفكرية والفنية، وقد انتهى الحكيم في مسرحيته إلى النهاية نفسها التي انتهت إليها البحث في قضية الفرد والمجتمع، وأساسها التصالح المنشود بين الفكرة والواقع، بين السياسة والمجتمع، بين الشرق والغرب، "لأن التعادل المنشود الذي انتهى إليه الحكيم بين المثالية والواقعية كقول بأن يحسن علاقة الإنسان بالمجتمع والشرق بالغرب، على حد سواء"<sup>(١١٣)</sup>.

عرض الناقد في كتابه قضية الأدب المسرحي بعامة وقضايا الإنسان بخاصة، من الماضي إلى الحاضر ومن الأدب القديم إلى الأدب الحديث على الرغم من أسباب تأخر الفن المسرحي في الأدب العربي حتى العصر الحديث، وغير أن هذا الرأي يحتاج إلى درس الظواهر المسرحية عند العرب في الجاهلية وفي صدر الإسلام. وفي القصص والمرويات التراثية المتحولة

إلى احتفالات جماهيرية متنوعة قريبة من المسرحية، وتجلت هذه الظواهر المسرحية عند العرب في نقد علي عقلة عرسان، وقد أجاب في كتابه عن سؤال: هل لدينا نحن العرب، كما لدى الأمم والشعوب الأخرى، ظاهرة مسرحية؟ وتلمس الإجابة على هذا السؤال انطلاقاً من مفهوم الظاهرة المسرحية وما اعتبر في نطاقها لدى الحضارات الأخرى، ومن وظيفة الفن في المجتمع ووسائل توصيله إلى الجماهير، وتحقيق أهدافه، مع الحفاظ على تميز الشخصية الحضارية والاجتماعية وانتمائها لبيئتها، لتاريخها وجغرافيتها، ومع الحفاظ على مميزاتها وحيويتها في تفاعلها مع الكون والوجود والطبيعة والناس في الحياة، وفي انعكاسات معاناة وتعامل أفراد مجتمع هو المجتمع العربي بعضهم مع بعض، بأسلوب تعبير وتوصيل واستجابة وتفاعل يحمل تلك الخصوصية، ويحافظ عليها، في الأداء والملاحظة والاستماع<sup>(١١)</sup>. ناقش الناقد عز الدين إسماعيل منظورات الأصول والحداثة في الأعمال الدرامية الحديثة وحدد منظورات الصراع في المسرحيات ذوات الطابع الفكري وتطورها في: "الإنسان ضد الآلهة، العاطفة ضد العقل، الفاني ضد الأبدى، المجدد ضد المطلق، النقص ضد الكمال، الضرورة ضد المثال"<sup>(١٢)</sup>.

وقد غلب على الحضارات المعاصرة ضمن المسرحية "الطابع العلمي وحضارتنا القديمة يغلب عليها الطابع التأملي، وفي الحضارات العلمية ينظر إلى المجتمع نظرة تختلف عن النظر التأملي، والمجتمع الغربي نفسه منشق إلى معسكرين فكريين وسياسيين مختلفين، فمجتمع له مكانة القدسية، وتهمل فيه قيمة الفرد في ذاته، وآخر لا يرقى إلى مكانة القدسية، وإنما يمنح نفسه من الحقوق بمقدار ما يعترف للفرد المتميز من حقوق، وهذا الموقف الفكري في كلا المجتمعين إنما يمسك بزمامه الساسة أولاً وآخرين"<sup>(١٣)</sup>.

تركزت عمليات التأصيل والتحديث في القضايا الفكرية والاجتماعية والأخلاقية والسياسية والحضارية في المسرحيات العربية الحديثة والمروسة دون النظر في الظواهر المسرحية عند العرب، وتعاملها مع اللغة والثقافة وتمثلاتها المختلفة.

### ٣-٢ الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية:

أضأ الناقد في كتابه "الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية" الأصول الأدبية والنقدية العريقة في التراث العربي عند دراسته للشعر العربي المعاصر، وتندغم هذه الدراسة مع التأصيل والتحديث في إشارته للكتب النقدية الرائدة مثل "قضايا الشعر المعاصر" لنازك الملائكة، و"الشعر العربي المعاصر وروح العصر" لجليل كمال الدين، و"قضية الشعر الجديد" لمحمد النويهي، و"الشعر للتجدد" لمز الدين الأسمن، وهي فاعلة أمضا في التأصيل والتحديث باستحضار التراث الأدبي والنقدي ومزاياه ومناهجه ومبدولاته البلاغية والرمزية والأسطورية والعلامية لدى التعمق الوصفي التحليلي في اللغة والثقافة تقاليد وقواعد ومكونات تركيبية وتحويلية في المبنى والمعنى.

مهّد الناقد دراسته للشعر بين العصرية والتراث فيما يخص معنى المعاصرة، وعلاقة هذا الشعر المعاصر بالتراث، وجلاء بعض التصورات العامة من جهة، وتحديد نوعية الشعر الذي يسجل ظواهره الفنية والمعنوية من جهة أخرى.

أمعن الناقد في دراسة قضية العصرية وقضية التراث، ولاحظ نمطين من العصرية كلاهما بعيد عن التصور السليم للعصرية، وأولهما النظرة السطحية لعنى العصرية التي تتغافل عن التراث، وثانيهما الدعوة المغالية التي تدعو إلى العصرية المطلقة، والتي توشك أن تنفصل نهائيا عن التراث. غير أن الميوزات العصرية واضحة في الشعر العربي للعاصر من خلال تحديده للخطوط الأساسية المميزة لهذه العصرية مثل: التجربة الجمالية للشعر المعاصر المائلة في حركة التجديد شكلا ومضمونا باستحضار الموروثات الأدبية والتقدية، وارتباط الشاعر الجديد بأحداث عصره وقضاياها وعيا لاتجاهات الشعر العربي القديم في تسجيل المشاهد والمشار، واستكناه الحياة لا مجرد الانفعال بها أو وصفها، وتكامل ثقافة العصر في شتى جوانبها وانعكاسها في الشعر المعاصر، واقتفاء أثر القديم في البنية والتفكير وتجديدها، وتعبير الشعر عن خبرة شعورية ومشاعر شخصية وقيم اجتماعية مبنية في خلاصة تجارب الإنسان المعاصر وميراث الأجيال الماضية والحاضرة على السواء، وارتباط الشاعر بالمثل المجتمعية القديمة، واستيعاب الشاعر المعاصر التاريخ كله من منظور عصره، وتسيّد الخبرة الفنية ومشامين عصره الجديد مع الخيرات الفنية القديمة، وارتباط الشعر المعاصر بالإطار الحضاري العام للعصر في مستوياته الثقافية والاجتماعية والسياسية المختلفة.

أكد الناقد ارتباط هذه الخطوط العامة المميزة لعصرية الشعر العربي في التراث والعصر، و"ارتباط الحاضر بالماضي، أو الواقع بالتاريخ، فالعصر الذي ينصل عن الجذور إنما يشبه النبات الذي يعيش على سطح الماء، فلا يقوى على مقاومة التيارات العنيفة"<sup>(14)</sup>. وتفيد هذه الإشارات في العلاقة الجدلية بين الشعر المعاصر والتراث العربي على أن علاقة الشعر بالتراث الإنساني متفاعلة ومتجاذبة أيضا.

حلل الناقد الشعر المعاصر والتراث من خلال منهج المقارنة أو الموازنة في فعالية منهج النقاد العرب القدامى الأصيلة والعلمية، مما جعل الشعر المعاصر عميق الثروة الفكرية والأدبية القديمة دعما للوعي الجديد بالذات وحركات التحرر، ورؤى الأحياء، والتعاطف مع التراث الشعري العربي، وتحصيل المواقف الإنسانية بأبعادها الروحية والفكرية، وتحضير الروافد الثقافية الأصيلة، واعتراف الناقد بمخاطر الهيمنة على الذات العربية والإسلامية، ومنها مراحل الهجوم على عمليات إحياء التراث العربي، و"إذا كان المنتصرون للشعر القديم لم ينجحوا إلا في تحقيق قدر يعينه من البعد بينهم وبينه، فإن المهاجمين له قد شالوا قباعدوا بين أنفسهم، وهذا الشعر مبادعة مفرطة لا تمكن كذلك من الرؤية الواضحة الصادقة"<sup>(15)</sup>. تمثل الموقف الحالي من التراث، بتقدير الناقد عز الدين إسماعيل، في ضوء مجموعة من الاعتبارات:

- الاعتبار الأول يتصل بالدعوة إلى ضرورة تقدير التراث في إطاره الخاص.
- الاعتبار الثاني يتصل بإعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصرية، لا لتجريحه أو الانتصار له، كما سبق أن حدث، ولكن لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية روحية وإنسانية.
- الاعتبار الثالث يتصل بطريقة توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث، لا عن طريق الردة إلى الماضي كلفة، ولكن عن طريق استلهاهم مواقفهم الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري.

- الاعتبار الرابع والأخير يتصل بضرورة خلق نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي والقروح الناهضة على سطح الحاضر<sup>(١٤)</sup>. وقد آلت هذه الاعتبارات إلى إدراكه نوعية العلاقة التي تربط الشاعر المعاصر بالتراث العربي، وانتشع له أن مصادر التراث في هذا الشعر تتوزع بين القرآن الكريم والروايات والتراث الشعبي والمواقف التاريخية والشخصيات الإنسانية. وأورد نماذج شعرية رئيسة دالة على مصادرها من التراث في شعر السياب، وأدونيس، وصلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البياتي، وخليل حاوي، وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهم، على أنهم أفادوا من مصادر التراث الإنساني المختلفة، وتعاملوا مع هذا التراث بالمنهج نفسه الذي تعاملوا به مع التراث العربي والمنطق نفسه كذلك، و"استغلوا فيه المادة الأسطورية والرموز والشخصيات والمواقف ذات الأبعاد الإنسانية، الغنية بالدلالة والمغزى"<sup>(١٥)</sup>.

حلل الناقد القضايا والظواهر الفنية في الشعر المعاصر عنابة نظرية وتطبيقية بالتشكيل الموسيقي لتجربة الشعر الجديد، وقضايا الإطار الموسيقي الجديد للقصيدة، وتشكيل الصورة في الشعر المعاصر، وأورد نماذج من صور الشعر المعاصر، ونبه أحيوا إلى أن المسألة في هذا المنهج من التشكيل الشعري أنه لا "يتأتى بمجرد التقليد، وليست المهمة كذلك أن نقسم القصيدة إلى عدة أجزاء، وأن نضع لكل جزء عنوانا...، إنما تتركز المشكلة أولا وآخرا في المنهج النفسي المتبع في تصوير الفكرة"<sup>(١٦)</sup>.

ثم درس القضايا والظواهر الفنية والمعنوية في الشعر المعاصر للتعالق الدائم بين الفن والمعنى، من خلال المصطلح الجديد وظاهرة القموض، والرمز والأسطورة، والمنهج الأسطوري في الشعر المعاصر ومعانيه، والنزعة الدرامية، "فاللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير"<sup>(١٧)</sup>، و"ليس غريبا أن تتميز لغة الشعر المعاصر عن لغة الشعر القديم، بل الغريب ألا تتميز عنها"<sup>(١٨)</sup>. والأنسب والأهم هو ظهور المصطلح الشعري الجديد الذي ينتظم مع التراث العربي الأدبي والنقدي واللغوي. ثم توسع الشعر من الخطاب الوجداني إلى النزوع السردي القصصي والروائي والدرامي (المسرحي)، ولا سيما درامية التفكير الشعري القائمة على أسلوب الحوار (الديالوج)، والحوار الداخلي (المونولوج)، وقد شاعت الأساليب الدرامية في تجربة الشعر الجديدة أسلوبا قصصيا يمازج بين الظواهر الفنية والمعنوية، وتميز الشعر العربي الجديد بتفصيلات تعبيرية وموضوعية في القصيدة باستخدام الدرامية الباعثة "لظواهر التطور النفسي والفكري والاجتماعي بصورة أشمل وأكمل"<sup>(١٩)</sup>.

اتجه الناقد إلى درس القضايا والظواهر المعنوية في الشعر العربي المعاصر استكمالا لتجليات التأصيل والتحديث، وخص اتجاهه الوصفي التحليلي في قضايا الشاعر والمدينة، وظاهرة الحزن في الشعر المعاصر، والالتزام والثورة، للتعبير النقدي عن المنظورات الفكرية الشعرية التي تنطلق من تقاليد التراث الأصيلة إلى السمات العصرية الحديثة الحضارية والوطنية والقومية والاجتماعية والإنسانية.

### ٣ - ٣ - المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي:

ألف عز الدين إسماعيل كتابه "المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي" في منتصف السبعينيات، مؤمنا أن "تراث كل أمة هو ركيزتها الحضارية، فهو جذورها الممتدة في باطن



التاريخ. ومن أجل هذا تحرص الأمم الناهضة - في تأصيلها لواقعها الجديد - على نبش هذا التراث، وإحياء ما هو صالح للبقاء منه، وما يمكن أن يكون له مغزى ودور فعال في بناء واقعها الجديد<sup>(١٠٠)</sup>.

سمى إسماعيل في كتابه إلى أبعد من مهمة التعريف بأهم المصادر الأدبية واللغوية العربية القديمة، برأيه، نحو "تسجيل حركة النمو والتطور التي مرّ بها التأليف قديما في هذين الميادين"<sup>(١٠١)</sup>. وهو جهد بدأه الطرابلسي، وخاض فيه مكث فيما يخص مصادر الأدب، مما يؤكد القطيعة المعرفية بين المشتغلين في البحث الأدبي واللغوي العربي الحديث.

نهج إسماعيل في كتابه منهجا علميا موجزا في التعريف بالمصادر، فوصف منهج الكتاب وتحديد مجاله الموضوعي وبيان أهم موضوعاته ومجال الانتفاع به وطريقة هذا الانتفاع وتقديم نموذج مصغر منه - كلما اقتضى الأمر - لبيان أسلوبه، ثم حدد قسمة المصدر بوصفه حلقة في سلسلة تاريخية ممتدة، وبين إسماعيل أن الزاوية الأولى في منهجه "تخدم القائفة العملية المباشرة، وأما الزاوية الثانية فتخدم التصور العام لحركة التأليف منذ بداياتهم الأولى"<sup>(١٠٢)</sup>.

مهّد إسماعيل لمبحثه بالحديث عن التدوين عند العرب، من خلال الإنحاح إلى تطور العلاقة بين الرواية والتدوين والتقصي الوجيز للمدونات من الجاهلية إلى العصر الأموي ووسائل التدوين. وخصص الباب الأول للمصادر الأدبية، وتناول في الفصل الأول منه "ديوان الشعر العربي"، وشرح في تقديمه مسألة اتصال رواية الشعر وصناعة دواوين القبائل والشعراء والأشعار المختارة، وعان في القسم الأول كتب المختارات بلا تصنيف، وهي "المفضليات" و"الأصمعيات" و"جمهرة أشعار العرب"، وفي القسم الثاني كتب الحماسات، وهي "الحماسة الكبرى" لأبي تمام، وحماسة البحتري وحماسة الشجرية وحماسة البصرية وحماسة العبيدي (التذكرة السعدية).

عالج في الفصل الثاني مصادر التراث الأدبي (النثري)، فكان القسم الأول لأهميات المصادر الأدبية، وهي "البيان والتبيين" و"الكامل" و"عيون الأخبار" و"العقد الفريد" و"الأغانى" و"نهاية الأرب في فنون الأدب"، وكان القسم الثاني لستوف مختلفة من المصادر الأدبية، وهي "الأمالى" لأبي علي القالي، و"طبقات فحول الشعراء" لابن سلام، و"معجم الشعراء" للمرزباني، و"معجم الأدباء" لياقوت الحموي، و"نفع الطيب" للمقري. وتناول إسماعيل في الباب الثاني المصادر اللغوية والمعاجم، وقدم له بالملاحظة عن جمع اللغة والتصنيف فيها والمعاجم، وعرف في الفصل الأول "مصادر لغوية" يكتب "كتاب الخيل" لأبي عبيدة، و"النوادر" لأبي زيد الأنصاري، و"إصلاح المنطق" لابن السكيت، و"الخصائص" لابن جني، وفي الفصل الثاني ببعض أهم المعاجم القديمة، وهي "مقاييس اللغة" لابن فارس، و"الصحاح" للجوهري، و"لسان العرب" لابن منظور، و"القاموس المحيط" لمجد الدين الفيروز آبادي.

عالج الناقد ديوان الشعر العربي اهتماما بالمنظورات التالية:

- اتصال رواية الشعر من الجاهلية إلى أوائل القرن الثاني الهجري.
- صناعة دواوين القبائل ودواوين الشعراء القدامى.
- الأشعار المختارة.

انقسمت هذه المجاميع، في دراسته، "من حيث منهجها وأسلوب تصنيفها قسمين رئيسين: قسما يعتمد الجودة للاختيار دون الالتزام بأي تصنيف موضوعي، وقسما يلتزم منها بعينه في التصنيف، ويتخذ من الموضوع الشعري دليلا إلى هذا التصنيف"<sup>(١٠٠)</sup>.

وضع "مختارات بلا لتصنيف"، في عنوان الفصل الأول، عن المفصليات، والأصمعيات، وجمهرة أشعار العرب، ضمن خيارات هريقة، في عدة مجالات، فيما يتعلق باستخدام القرآن الكريم ألفاظا وتراكيب استخدمها الشعراء. من قبل، ويتصور القدامى لأولية الشعر العربي وما صاحب ذلك من روايات شعرية مختلفة وأحاديث ملققة، وبالروايات التي تصور مواقف الرسول عليه السلام من الشعر، ويتصور العرب القديم لشياطين الشعراء، وما يتصل بذلك من أقاصيص، وبأنواع الأحكام النقدية على الشعر في المراحل الأولى وحتى الجيل الأول من الرواة العلماء، مع أطراف من الأخبار المتعلقة بحياة شعراء المملكات بخاصة<sup>(١٠١)</sup>.

سميت المختارات المصنفة موضوعيا من شعر الحماسيات، ولها في تصنيفه عدد من المزايا، على أنها تضمنت أشعارا من حماسيتين مفقودتين، وأشعارا نادرة لعدد من علماء اللغة والأدب وغيرهم، وهي أشعار لم يلتفت إليها أحد من أصحاب الحماسات السابقة، ويبرز فيها للشاعر الواحد أحيانا عدد لا بأس به من المختارات في الباب الواحد متطابقة<sup>(١٠٢)</sup>، وإذا جمعت مختارات كل شاعر من كل الأبواب أمكن تكوين ما يشبه الدواوين الصغيرة لكل منهم، بخاصة المقلين منهم<sup>(١٠٣)</sup>.

رصد الناقد مصادر التراث العربي الثري، وقسمها إلى قسمين، الأول منها "الحديث عن تلك الكتب الأمهات ذات الطابع الأدبي بمعناه الموسع، وتضمن القسم الثاني نموذجا لكل لون من ألوان التصنيف ذات الطابع المتميز والمنهج المجدد والهدف الواضح"<sup>(١٠٤)</sup>.

أبرزت أمهات المصادر الأدبية إلى جانب صنوف مختلفة من المصادر الأدبية، تعريفها وعرضا موجزا، وتكامل البحث مع المصادر اللغوية. والمعاجم في التراث العربي، على سبيل توضيح مشكلة الفصاحة، والبحث في الألفاظ العربية القديمة والإسلامية والمولدة، والبحث في النواير والأضداد. ثم "كانت العناية باللغة تسير منذ بداية الاهتمام بها، في طريقتين متوازيتين: طريق يهتم بتركيب الجملة، أي بوضع الكلمة في الجملة، وهم النحويون، وطريق آخر يهتم بالكلمة في حد ذاتها، وهؤلاء هم اللغويون"<sup>(١٠٥)</sup>.

وهناك شغل العلماء في جمع اللغة من مضارها الأصلية، وتقصي الموضوعات في غريب القرآن والحديث، والبحث في المعرب والدخيل، وموضوع النواير اللغوية، وكتب الصفات، وتأليف المعاجم. وتراقت الدراسة مع مصادر لغوية، وبعض أهم المعاجم القديمة: صار واضحا أن الناقد عز الدين إسماعيل قد تجاوز الترجمة إلى غنى التعريب وأصالة اللغة والنقد في تفسير القضايا الأدبية والنقدية والثقافية في مؤلفاته الصادرة في عقدي السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين وتقارب مع جهود النقاد العرب في وضع المعاجم المصطلحية في اللغة الأدب والنقد أمثال مجدي وهبه في كتابه "معجم مصطلحات الأدب"<sup>(١٠٦)</sup> وكتابه مع كامل المهندس "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"<sup>(١٠٧)</sup>، وجبور عبد النور في كتابه "المعجم الأدبي"<sup>(١٠٨)</sup>، وهذه المؤلفات رسخت المصطلحية تأصيلا وتحديثا من التعريب إلى التأليف المستند إلى الأصول ومزاياها وتطوراتها ومنهجياتها العلمية والمعرفية.

## الخاتمة:

تجلى إبداع عز الدين إسماعيل في النقد الأدبي تأصيلا وتحديثا من خلال الاستخلاصات التالية:

سعى الناقد إلى التأصيل في مؤلفاته الأولى تلاهما بين الأصول والفحص الجمالي للنظرية النقدية والتطبيقية في التراث العربي.

درس الناقد أصالة الأدب والأنواع الأدبية والروايد الثقافية لدى العرب تاريخيا ومقارنة وتطورا للنظرية والتطبيق في اتجاهات الأدب والنقد ومناهجه الراسخة مع الحداثة.

اعتمد الناقد في مؤلفاته الأولى حتى مطلع سبعينيات القرن العشرين على الترجمة غالبا، والتعريب قليلا. ثم أmeen نقديا في التأصيل والتحديث بموعي الموروثات وتطوراتها في ضبط المنهجيات والمصطلحية اللغوية والنقدية، عناية بالأصول التراثية النقدية.

## الهوامش:

(١) البازعي، سعد (وسيجان الرويلي): دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين عاما ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٣، ٢٠٠٢، ص ٨٥.

(٢) إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه، دار النشر المصرية، القاهرة، ١٩٥٤، ص ١٤.

(٣) المصدر السابق، ص ١٧.

(٤) نفسه، ص ٢٣.

(٥) نفسه، ص ٢٤.

(٦) نفسه، ص ٢٧.

(٧) نفسه، ص ٣٦.

(٨) نفسه، ص ٣٨.

(٩) نفسه، ص ٥٢.

(١٠) نفسه، ص ٥٥.

(١١) نفسه، ص ٥٧.

(١٢) نفسه، ص ٦٠.

(١٣) نفسه، ص ٦٤.

(١٤) نفسه، ص ٦٢.

(١٥) نفسه، ص ٩٤ - ٩٦.

(١٦) نفسه، ص ٩٨.

(١٧) نفسه، ص ١٠١.

(١٨) نفسه، ص ١١٥.

(١٩) نفسه، ص ١٣٧.

(٢٠) نفسه، ص ١٥١.

(٢١) نفسه، ص ٢٠٨.

(٢٢) نفسه، ص ٢١٤.

(٢٣) نفسه، ص ٢١٩.

(٢٤) نفسه، ص ٢٢٦.

(٢٥) نفسه، ص ٢٢٤.

(٢٦) نفسه، ص ٢٤٦.

(٢٧) نفسه، ص ٢٤٧.

(٢٨) إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٥، ص ٧.

- (٢٩) المصدر السابق، ص ٣٢.
- (٣٠) نفسه، ص ٥٨ - ٥٩.
- (٣١) نفسه، ص ٦١.
- (٣٢) نفسه، ص ١٧٤.
- (٣٣) نفسه، ص ٢١٩ - ٢٢٠.
- (٣٤) نفسه، ص ٢٣٩.
- (٣٥) نفسه، ص ٤١٨ - ٤١٩.
- (٣٦) إسماعيل، عز الدين: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، الإدارة العامة للثقافة، وزارة التعليم العالي، الألف كتاب ٤١٢، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٦.
- (٣٧) المصدر السابق، ص ٢٥.
- (٣٨) نفسه، ص ٤٢.
- (٣٩) نفسه، ص ٥٨.
- (٤٠) نفسه، ص ١٣٥.
- (٤١) نفسه، ص ٢١٩.
- (٤٢) نفسه، ص ٣٠٨.
- (٤٣) نفسه، ص ٣٦٩.
- (٤٤) عرسان، علي عقلة: الظواهر المسرحية عند العرب، الطبعة الثالثة، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، ١٩٨٥.
- (٤٥) قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، مصدر سابق، ص ٣٧٨.
- (٤٦) نفسه، ص ٣٨١ - ٣٨٢.
- (٤٧) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والعنوية، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٦.
- (٤٨) المصدر السابق، ص ٢٧.
- (٤٩) نفسه، ص ٢٨.
- (٥٠) نفسه، ص ٤٠.
- (٥١) نفسه، ص ١٦٨ - ١٦٩.
- (٥٢) نفسه، ص ١٧٣.
- (٥٣) نفسه، ص ١٧٤.
- (٥٤) نفسه، ص ٣٢٢.
- (٥٥) إسماعيل، عز الدين: المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٠، ص ٦. (الط٤، ١٩٧٧).
- (٥٦) المصدر نفسه، ص ٧.
- (٥٧) المصدر نفسه، ص ٧.
- (٥٨) نفسه، ص ٦٦.
- (٥٩) نفسه، ص ٨٦.
- (٦٠) نفسه، ص ١٢٥.
- (٦١) نفسه، ص ١٢٠.
- (٦٢) نفسه، ص ٢٩٢.
- (٦٣) وهبه، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، إنجليزي، فرنسي، عربي، مع مسردين للألفاظ الفرنسية والعربية، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤.
- (٦٤) وهبه، مجدي (مع كامل المهندس): معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٤ منقحة ومزينة، ١٩٨٤، (الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٧٢).
- (٦٥) عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩.

# جدلية الثابت والمتحول

## فى حركة الفعل النقدي

### عند عز الدين إسماعيل



عبد الواسع الحميري

-١-

يشير العنوان بصيغته الحالية أملاه إلى أن ما تهدف إليه هذه القراءة العجلى هو الكشف عن طبيعة العلاقة الجدلية بين ما هو ثابت وما هو متغير في فعل القراءة النقدية عند أستاذنا الناقد العربي الكبير الدكتور عز الدين إسماعيل. ما يحتم علينا أن نسأل أولاً عن طبيعة هذا الفعل النقدي الذي مارسه هذا الناقد اللذ خلال مسيرة عطائه النقدي الممتدة منذ أواخر العقد الخامس من القرن الماضي وحتى رحيله عنا العام الماضي:

وهل هو فعل فاعل في نفسه فعلاً في غيره (أو فيما هو فعل فيه) ؟ أم هو فاعل في غيره فقط...؟ وما حقيقة الناقد؟ وهل له حقيقة أو وجود خارج فعله النقدي أم لا؟ وهو سؤال يتعلق بطبيعة العلاقة بين الفاعل الناقد وفعله النقدي، من جهة، وبين الفاعل الناقد وما هو فاعل فيه، وما هو فاعل به، وما هو فاعل له أو لأجله.

وحتى تتمكن من الإجابة عن هذا التساؤل، وتحديد ما هو ثابت وما هو متغير في حركة الفعل النقدي في مشروع هذا الناقد الكبير يلزمنا التعرف بادئ ذي بدء على المكونات البنوية للفعل النقدي عموماً، وما به يكون أو يتحقق، بصورة عملية عامة في عالم الناقد. ما يحددنا على المبادرة إلى القول: إن كل فعل (أيما يكن نوعه) هو دوماً فعل في شيء ما (مادة)، وكل فعل في شيء ما، هو، بالضرورة، فعل بشيء آخر (بأداة)، وكل فعل في شيء، بشيء، هو فعل لأجل شيء، وفي سبيله، أو هكذا يفترض، وإلا مثل ضرباً من العبث.

ويمكننا أن نطلق على الشيء بمفهومه الأول، الشيء المادة (النسبة)، وعلى الشيء بمفهومه الثاني، الشيء الأداة (آلة القراءة النقدية = منهجها)، وعلى الشيء بمفهومه الثالث، الشيء الغرض أو الغاية أو المقصدية الكامنة وراء عملية القراءة النقدية. وهنا يصبح السؤال الذي علينا طرحه في هذا السياق: فما الشيء الذي يفعل فيه القارئ الناقد عموماً؟ وما الشيء الذي به يفعل عموماً؟ وما الشيء الذي له أو لأجله يفعل ما يفعل عموماً؟ وما

الطرق الممكنة التي بها أو من خلالها يفعل؟ أو بالأحرى ما الكيفيات الممكنة التي يتحقق بها أو خلالها فعله النقدي؟

أما الشيء الذي فيه يفعل الناقد فهو النص المقرء/المنقود: الآن - هنا. والشيء الذي به أو من خلاله يفعل فعله النقدي هو نص القراءة النقدية السابق في الوجود على وجوده الإنسي (القرائي) للتحقق الآن - هنا. والشيء الذي له أو لأجله يفعل، هو ما يمكن تسميته بـ "نص القراءة النقدية الحلم" الذي ما يملك القارئ الناقد يسعى إلى القبض عليه، ومحاولة تجسيده خلال فعله النقدي الذي ينهض به الآن - هنا.

ولأنه لا انفكاك بين هذه الأشياء/النصوص جميعا، على الأقل، خلال حركة الفعل النقدي الفاعل فيها أو للتحقق خلالها، أو خلال علاقتها بعضها ببعض، لأنه لا يكون فعل نقدي حقيقي بدون حضور هذه الأشياء "النصوص جميعا"، وممارسة كل منها لدوره البنوي في إطار علاقة كل منها بالآخر، فهذا يقتضي أنه لا استقلال لأي منها بوظيفته دون الآخر، أو لا وجود لأي منها بعيدا عن وجود الآخر، أو قل: إنه لا يمكننا أن ننسب إلى أي منها دورا خاصا به، أو وظيفة معينة، بل يجب أن ننسب إليها وظيفة بنوية في إطار علاقة كل منها بساحبه.

وهذا يقتضي أنه يشترط في كل فعل نقدي حقيقي حضور خمسة أطراف رئيسية على الأقل: ١- طرف الفاعل الناقد. ٢- طرف النص المقرء/المنقود. ٣- طرف نص/القراءة النقدية السابق في الوجود على وجود الفاعل الناقد. ٤- طرف نص القراءة النقدية الحلم الذي ما يملك يسعى إليه الناقد. ٥- طرف الفعل النقدي نفسه بوصفه فعلا (تجريبيا) جامعاً بين هذه الأطراف جميعا، أو مجسدا حضور بعضها في حضرة بعضها الآخر، بطريقة تشف عن خصوصية التجربة النقدية برمتها، وبكل مكوناتها ومقوماتها.

ويمكن القول: إن وضع الناقد العربي عموما يختلف باختلاف العوالم النصية التي يتحول إليها، ليفعل فيها ومن خلالها، وباختلاف طرائق حضوره في حضرة تلك العوالم، أو بالأحرى باختلاف درجة حضوره في حضرة أي من تلك النصوص المشار إليها آنفا، وباختلاف طرائق استحضاره لأي منها، فإذا تحقق له الحضور في حضرة نص الواقع، فقد تحقق له الحضور في حضرة الواقع الذي يحكيه ذلك النص أو يحيل عليه كمرجع مباشر له. وإذا تحقق له الحضور في حضرة نص التعالي على الواقع، فقد جسد، بحضوره في حضرة هذا النص، شياؤه عن عالم الواقع الذي يتعالى عليه ذلك النص. وإذا تحقق له الحضور في حضرة نص الصراع والجدل مع عالم الواقع، فقد جسد، بحضوره في حضرة هذا النص، حضوره في حضرة الواقع الذي يشتبك معه. وإذا تحقق له الحضور في حضرة نص الغياب، فقد جسد غيابه المطلق والشامل عن عالم الواقع، كما عن عالم النصوص، فاختلف بذلك موقف الناقد حديثا عن موقفه قديما، من حيث إنه ظل يمثل قديما دور الوصاية/الأبوة على النص (بوصفه نص المحاكاة والتماثيل) الذي بقي مهيمنًا في الساحة الثقافية العربية-وربما العالمية-حتى مطلع عصر النهضة الأوروبية، وظهور تيارات جديدة مناوئة لهيمنة ذلك النص، ليُقومَ (الناقد القديم) واقع النص أو الواقع النصي، على ضوء واقع الحياة التي يحياها خارج النص، أي ليصدر حكما معياريا على القيم النصية على ضوء

القيم (الخارج نصية) السائدة في الواقع الذي يحكيه عالم النص، وهي القيم ذاتها التي ظلت تفرض شروطها على كل قيمة نصية، فكان تحول الناقد إلى العالم النصي إذن، لم يكن يهدف من ورائه إلى تحقيق أي شيء يتعلق به هو ذاته، بمعنى: لم يكن هدفه الكشف والاكتشاف؛ الكشف عن ذاته لاكتشاف إمكاناته، إضافة إلى اكتشاف نظام الكشف المعرفي عن الذات وعن العالم، بل ظل يهدف إلى فرض وصاياته على النص، وتصحيح مساره النصي، بحيث يضمن له تحقيق قدر من التناغم والانسجام في العالم النصي أو النصوصي السائد في مجتمعه، وهو ما اقتضى تقويم النصوص، أو ما اعوج منها؛ عن طريق إصدار حكم إدانة عليها، وأنها قد خرجت عن معيار النصية السائدة، أو عن بعض مبادئ التنصيص السائدة في زمن قراءتها، مقابل إصدار حكم آخر لصالح نصوص أخرى بأنها قد التزمت بتلك المبادئ بهذا القدر أو ذاك.

لقد كان الهدف الرئيس للناقد إذن تصحيح المسار النصي، وإضفاء طابع الشرعية على تلك النصوص؛ ودمجها في العالم النصوصي لمجتمعه، لقد كان الناقد القديم إذن يمارس دور الوصاية/الأبوة/السلطة، ليس فقط على نصوص الكلام التي صارت مع تقادم الزمن، واتساع المسافة بينها وبين مؤلفيها، نصوصاً يتيمة؛ كونها قد فقدت أبوة مؤلفيها، أو صارت بالأحرى، بدون "أب" يدفع عنها شرور القراءة السيئة. بل ظل يمارس سلطته على كل منتجي النصوص من الشعراء والمبدعين أو الفنانين، الذين مجال إبداعهم الكلام، أو مادة إبداعهم اللغة، باعتبار أن الناقد هو ناقد لكل الفنون اللغوية أو التشكيلية: شعر، موسيقى، رسم، أو تحت... الخ<sup>(3)</sup>.

وهو ما يعني أن الناقد القديم لم يعد ينظر إلى النص ككافة في ذاته، بل فيما يؤدي إليه من نتائج على مستوى السلوك الإنساني، فما هو مهم (بالنسبة للناقد) هو السلوك الإنساني (الناجم عن الخطاب الأدبي)، وليس الخطاب الأدبي نفسه<sup>(4)</sup>. أي أن مركز العالمية النقدية القديمة لم يكن النص أو الخطاب في ذاته، بل ما يترتب عليه أو ما يحدثه النص أو الخطاب من أثر سلبي في الجمهور المتلقي.

وإذا كان هذا حال الناقد قديماً، فإن حال الناقد حديثاً قد اختلف، على الأقل، من حيث إن النص قد بات هو الذي يشغل مركز العالمية النقدية المعاصرة، فلا تنصب عناية الناقد الرئيسة على ما يهديه الجمهور من سلوك إزاء النص، بل على (دلالة النص) نفسه التي تشي بها لغته، ولا تكمن فاعلية الناقد المركزية في سن معايير للمضمون الأخلاقي للأعمال الأدبية، أو في تقديم نصائح للمؤلفين الذين يرومون إنتاج عمل جديد، بل في تأويل النص نفسه، والكشف عن دلالاته الممكنة<sup>(5)</sup>.

وعلى الرغم من أن وصف خبرة الناقد المعاصر قد أخذ يتغير مع كل عملية قراءة للنص، وعلى الرغم مما يقال من أن النص قد بات يستند نفسه أو يتوارى، وأن القارئ المعاصر قد بات يكتب نصه الخاص، فإن الناقد لا يزال يمثل لتقليد في القراءة يتخذ من النص المفرد الواحد وحدة معيارية للتأويل، وقد يكون للنص مجرد ظل، إلا أنه ما يزال يفسح عن طريق الواضع، الفضاء الذي يشمنه يؤدي ناقد دوره<sup>(6)</sup>. لذلك فقد بقي هذا الناقد يعاني -في الأهم الأغلب- حالة من الانكفاء والعزلة أو من حالة الصمت الرهيب الذي بات يلف حياته، تماماً

كما يلف حياة المبدع العربي عموماً، على نحو أدى إلى غيابه عن ساحة الفعل النقدي الفاعل في الساحة الثقافية العربية، وانزوائه في عتمة النص المغلق (=عن وعي القارئ العربي العادي على الأقل)، ما أدى إلى عزله عن أفق للنص الحقيقي مع نصوص الواقع الحي بكافة أشكالها وتجلياتها، أو مع نصوص المجتمع الذي ينتمي إليه، ويفترض أنه يعبر عن وعيه الممكن أو الظاهري.

وإذا صح القول، عن الكائن الناقد قديماً: إنه قد بقي -في الأغلب الأعم- في أسر نص الثقافة/القراءة النقدية السابق في الوجود على وجوده القارئ -بوصفه النص الذي ظل يفرض سلطته على كل قارئ ومقروء لاحق- فإنه يصح القول عن الكائن الناقد حديثاً: إنه وإن تعددت أكوانه النصية القرائية والمقروئية على نحو غير مسبوق، إلا أنه قد بقي هو الآخر أيضاً -في الأغلب الأعم- في أسر نص القراءة النقدية المنهجية الجاهز، بوصفه النص الذي بات يفرض شروطه على كل مقروء وقارئ، سابق أو لاحق، وهذا يقتضي أن هذا الكائن قد بات متحقق الكينونة أو كائنها في نص الاستلاب، أو في نص القراءة المنهجية المبرمجة (=المنهجية) أي الخاضعة لشروط المنهج النقدي المحدد الذي يلتزم به الناقد، بآلياته وأبعاده المحددة. ما يعني أنه (=الكائن الناقد) قد بقي حديثاً، كما كان قديماً، كائناً متحقق الكينونة في نص البرمجة السابق في الوجود على وجوده النقدي المبرمج، وقلما رأيناه كائناً متحقق الكينونة في نص الوجود النصي الكلي المفتوح، في انفتاحه وتفتح.

-٢-

وسواء تعلق الأمر بوضع الناقد العربي القديم أو الحديث أو المعاصر، فإن الأمر فيما يخص التجربة النقدية لناقدنا الراحل، موضوعة تناولنا في هذه القراءة العجلى، لا يتعلق بحضور كينونته النصية النقدية في حضرة هذا النص (الفرد) أو ذاك، بل يتعلق بحضور كينونته النصية النقدية في حضرة ثلاثة أكوان نصية، أو على الأقل في حضرة أربعة نصوص كلية مفتوحة، هي بمثابة حقول دلالية وإنتاجية:

١- في حضرة ما يمكن تسميته بـ"نص السياق" النقدي: الاجتماعي أو التاريخي الذي برز - على الأقل في وعي الخطاب الواسع لناقدنا الراحل - بوصفه: نص التفاعل والصراع المفتوح أو الشامل، أي الذي يشمل صراع القوى الاجتماعية/الكتل التاريخية، وصراع الأفكار والرؤى (الإيديولوجيات المعبرة عن حضور هذه القوى المتصارعة)، ممثلاً في صراع الشرق/الغرب على المستوى الإنساني والحضاري، وفي صراع القديم/الجديد، على المستوى الثقافي المحلي، ومن ثم، بوصفه النص الذي ظل يمثل ضرورة الكائن الناقد وشروطه، في الوقت نفسه؛ فهو قيد الحرية، والدافع إليها، أو باتجاهها، أو لتقل: إنه بصورة ما، ما يمثل ضرورة الكائن الناقد التي توازي حريته، أو التي تفرض شروط حريته في فعله النقدي، إنه، بكلمة واحدة، بكل ما يقف الكائن الناقد في مواجهته، سعياً إلى تجاوز وضعه الأنطولوجي في إطاره، عبر كلامه النقدي. لذلك فهو النص الذي ما انفك يستدعي مشاركة الناقد بجهده النقدي الذي يسهم في إثراء هذا الواقع، ويجسد وعيه بمشكلاته الكبرى، وإسهامه، من ثم، في خلق نوع من الانسجام في الموقف الجماعي بطريقة غير مباشرة. ومن هنا يمكن النظر إلى هذا النص بوصفه نص الواقع التاريخي الذي ما انفك يحفز ناقدنا الراحل



على ممارسة الفعل النقدي والانتقاد من ثم على النصوص الثلاثة الأخرى التي سنفصل فيها القول لاحقاً. وقد أشار ناقدنا الراحل إلى حضور هذا النص في عالم تجربته النقدية وحضوره الدائم في حضرته خلال فعله النقدي، أو خلال مسيرة عطائه النقدي، بقوله موضحاً طبيعة: "اللحظة التاريخية التي نجتازها الآن في حياتنا الأدبية والعلمية، وأنها فترة حرجية، ولكنها رغم ذلك أو بسبب ذلك، غاية في الخصوبة والوعي بالمشكلات الكبرى. فتحن الآن - حسب وصف ناقدنا الراحل - في فترة تتصارع فيها القوى المختلفة، فينتج عن صراعها ذلك القلق الحصب، وتتركز هذه القوى في الصراع بين القديم والجديد، وبين الشرق والغرب"<sup>١</sup>..... هذا الصراع المتجدد كان دائماً يولد نقداً (= لنصوص الكلام الإبداعي المجسدة حضور هذا الصراع) أو كلاماً في نظرية النقد، ولم يكن ينتج أبداً (= نصوصاً أدبية تجسد حضور منطق ذلك الصراع)، حتى يستطيع الإنسان أن يقول: إننا نجتاز عصراً نقدياً أكثر منه أدبياً. وإحساس تلقائي بهذه الحقيقة وجددتني أنصرف منذ أول عهدي بكلية الآداب إلى النقد الأدبي والدراسات النقدية، ولكنني - بعد المضي خطوات - وجدت أمامي ميداناً فسيحاً لا يمكن أن يلم الإنسان بأطرافه في وقت وجيز"<sup>٢</sup>.

حيث يشير النص السابق إلى أن فعله النقدي قد جاء في مواجهة قضايا العصر، مشكلاته الكبرى، وهذا يقتضي أن من سمات فعله النقدي: الواقعية التاريخية: التي تقتضي حضور الفاعل الناقد في حضرة واقع الصراع الاجتماعي أو التاريخي وتفاعله مع نصوصه المعبرة عن حضور قضايا ومشكلاته الكبرى مما جعله يجسد - خلال فعله النقدي - حضور الواقع والممكن في آن معاً، على نحو من شأنه أنه قد أسهم في صياغة نسق وعيه النقدي المزبوج القادر على تفكيك هذا الواقع وإعادة تركيبه على نحو جعل من فعله النقدي، أو من لحظة القراءة النقدية لحظة حضور كلي مفتوح (مزدوج):

٢- في حضرة نص (الكلام) المقروء/المنقود، بما هو نص موجود في ذاته، وقد حرص ناقدنا الراحل أن يكون هذا النص مفتوحاً على جميع فنون القول، بحيث شمل: نصوصاً من الشعر العربي قديمه وحديثه، ومن الشعر الغربي، ومن القصة والرواية، والمسرح... إلخ.

٣- وفي حضرة نص القراءة النقدية السابق في الوجود على وجوده الإنسي (المتحقق الآن-) هنا، بوصفه نص الخبرة القرائية الخاصة والعامة الذي تشكل خلال مسيرة حياته النقدية القرائية وهو النص الذي ما انفك ناقدنا الراحل يشير إليه - في خطابه الواصف - مؤكداً حضوره وفاعليته خلال فعل القراءة النقدية الذي ينجز، على نحو ما يوحي بذلك قوله"<sup>٣</sup> في مفتتح إحدى أهم دراساته النقدية، مؤكداً هذه الحقيقة: "وقد جاء هذا الكتاب متأخراً عن أوانه بعض الوقت، ولكن ذلك قد مكنتني من أن أجعله مستوعباً لعظم أفكاره التي كونتها في تجربتنا الشعرية الجديدة منذ بدايتها حتى اليوم، كما أن مرور فترة مناسبة على هذه التجربة، كان بدوره كافياً لنضجها، وبروز معالمها المميزة أمام الناس..."

وقد أشار ناقدنا الراحل إلى هذا النص من خلال ما أسماه "الإطار الحضاري" الذي تتشكل خلاله الأفكار والمقائد... وهو جماع ثلاثة أطر متوازنة ومتفاعلة، هي الإطار الفكري، والإطار الاجتماعي والإطار السياسي، وهي - فيما يرى المؤلف - أطر مرنة ومتطورة، بل إنها قد تتغير من وقت إلى آخر"<sup>٤</sup>.

ما يحتم علينا ونحن نتصدى لدراسة موقف الشعر العربي المعاصر القيام بتحليل جديد، يأخذ في الاعتبار خصوصية الإطار الحضاري الذي نعيش فيه وقتنا الحاضر، حتى يمكننا النظر إلى الشعر المعاصر في ضوءه.

ومن هنا فهو يرى ضرورة دراسة شعر الشاعر (شوقي مثلاً) في ضوء الإطار الحضاري الذي عاش فيه، أعني في ضوء العقيدة التي سيطرت على هذا الإطار في مستوياته الفكرية والاجتماعية والسياسية المختلفة، ولو أننا تعمقنا هذا الشعر لأدركنا كيف سيطرت عليه فكرة البحث عن الروح المصري الخاص بمشخصاته الخاصة<sup>(١)</sup>.

٤- وفي حضرة نصه القارئ الحلم، بوصفه، كما أشار إلى ذلك خطابه الواصف في أكثر من موضع، النص الذي ينمض/يظهر اختلاف دوافع قراءته النقدية ومقاصدها القريبية منها والبعيدة، ومن ثم، يوصفه:

أ- نص الرغبة في التأسيس لنص جديد في القراءة النقدية (العلمية) القائمة على أسس علم النفس (كما تجسد ذلك في كتابه "التفسير النفسي للأدب"). منطقاً في ذلك من "أن الدراسات السابقة لدراسته (= دراسات العقاد وطه حسين مثلاً) لم تصطبغ منهاجاً معيناً من التحليل محدد المعالم، ومن ثم، ظل منهاجاً خاصاً بها، بحيث كانت دراسة كل شخصية (= من شخصيات الشعراء القدامى) تمثل "تجربة" جديدة يُنلَّغُ بها في إطارها الخاص، ولا يسهل الانتفاع بها خارجه، حتى كتب العقاد كتابه عن "أبي نواس" عند ذاك بدأت معالم المنهج تتضح، إذ حاول المؤلف شرح شخصية هذا الشاعر في ضوء مجموعة من الحقائق النفسية والعلمية، فانتهى إلى أن أبا نواس كان "نرجسياً" وأن نرجسيته كانت شاذة، وأنه ولد بيعها، وساعدت الظروف على بعضها الآخر. وهذا الكتاب خطوة تتقدم كتابه عن "ابن الرومي"، فهو في هذا الكتاب الأخير كان يحدد معالم شخصيته، وهو في "أبي نواس" يحلل طبيعة شخصيته، وهو بعد ذلك تحليل لسيرة أكثر منه تحليلاً لوقائع نفسية<sup>(٢)</sup>.

ب- وبوصفه، من جهة ثانية، نص الرغبة في بناء نظرية عامة في الفن، ومن هنا رأيناه يقرر ضرورة الربط بين الفنان وفنّه ومثليّتيّ فنّه، على نحو ما يوضح ذلك قوله: "وكما سبق أن قررنا من ضرورة الربط بين الفنان وفنّه ومثليّتيّ فنّه، حتى تتكامل لدينا نظرية عامة في الفن، لا يمكن أن تكون دراسة الفنان وحدها كافية"<sup>(٣)</sup>.

ج- وبوصفه، من جهة ثالثة، نص الاختلاف والتفرد القائم على التعددية أو المحكوم بمنطق التعددية والاختلاف، ومن هنا رأيناه يقرر - في خطابه الواصف - أن "التفاعل بين عناصر الحياة لا شك فيه، ومظاهر الحياة الإنسانية بصفة خاصة تكاد لا تختلف في أصلها أو تتغير، وإنما الذي يتغير هو الزاوية التي ننظر منها إلى هذه الظاهرة الحيوية. فالشاعر (شكسبير مثلاً) يتكشف له منها جانب أو جوانب، والعالم (فرويد مثلاً) يتكشف له منها جانب أو جوانب، وبإضافة هذه إلى تلك تبدو الصورة أكثر وضوحاً ونصاعة في جوانبها المتعددة. فليس غريباً على طابع الأشياء أن يفيد علم النفس (ممثلاً في فرويد) من الشعر (ممثلاً في شكسبير) أو من القصة (ممثلة في دوستويفسكي أو بروسر أو من على شاكلتهم) إذ إن الهدف في كلتا الحالتين مشترك، وهو كشف أكبر قدر ممكن من جوانب الحياة الإنسانية"<sup>(٤)</sup>.

د- وبوصفه، من جهة رابعة، نص الكشف عن حقيقة الوجود النصي والخارج نصي، في الوقت نفسه، وقد انطلق ناقدنا الراحل في هذا الموقف من أن " الفن الأصيل ليس صياغة للحقائق المقررة، مهما بلغت درجة الوثوق بها، وإنما هو استكشاف لهذه الحقائق"<sup>(١٧)</sup>. ما دفعه إلى القول: "إن كل مائدة ثقافية متاحة للمتقن يتناول منها ما يشاء، بل ربما كان من واجبه أن يصنع هذا، فالفنان يستفيد من خبرته الشخصية ومن خبرات الآخرين كذلك. لكن خبرات الآخرين، بالنسبة له، من حيث هو فنان، ليست إلا مادة تفاعل، ولا يمكن أن تصبح ملكا له إلا بعد أن تمتزج بخبرته الشخصية، وتنصهر معها في كل موحد. لا بد أن تمر هذه الخبرات من خلال منشور عقله فتعكس في نفسه بزاوية انكسار تحددها طبيعة ذلك المنشور، فإذا ما أنتج عملا فنيا صدر في ذلك من هناك، من تجربته الخاصة، لا من مقررات فرويد"<sup>(١٨)</sup>.

هـ- وبوصفه، من جهة خامسة، النص المعبر عن إرادة الفهم الشامل أو المتكامل لكل من النص المقروء، والذات القارئة، ما جعله يؤكد - في أحد ملفوظات خطابه الواسف - على ضرورة التمييز "بين نوعين من تحليل العمل الشعري، كلاهما (يعمد) ضروريا للفهم الشامل، أو - على الأقل - المتكامل لهذا العمل. هناك التحليل الأول الذي نواجه فيه العمل الشعري (النص المقروء) عندما ندخل إليه في عالمه، ثم هناك التحليل الثاني الذي نقوم به خارج العالم الشعري بعد أن نكون قد امتلكتنا العمل الشعري ذاته"<sup>(١٩)</sup>.

### ٣-

غير أن السؤال الذي علينا المبادرة إلى طرحه هنا: لكن كيف تفاعل ناقدنا الراحل مع هذه النصوص الأربعة المشار إليها جميعا؟ أو بالأحرى كيف تمكنت كينونته النقدية النصية الناصة من فرض حضورها في حضرة هذه النصوص جميعا؟ ما الآلية النقدية التي اعتمدها ناقدنا الراحل ليجسد - خلالها - حضوره في حضرة هذه النصوص والتفاعل معها؟ وكيف؟ وهنا نقول: إنه ما من طريق إلى الحضور في حضرة تلك النصوص جميعا والتفاعل معها جميعا - فيما نعتقد - إلا طريق واحد وحيد: سلوك طريق (التجريب النقدي). على أن ما نعنيه بالتجريب هنا ليس التجريب بمفهومه العام أو الشائع، الكلي أو التقليدي الذي ينحصر خلاله جهد المجرب ونشاطه في اتجاه واحد، ووفق شروط محددة سلفا، وإنما نعني التجريب بمعناه الدقيق والعميق، الكلي والشمولي، أعني تجريب النقد بمستوياته، السطحي والعميق: تجريب "نقد" النصوص، من جهة، وتجريب "نقد نقد" النصوص، من جهة ثانية، ووفق شروط التجريب المتبعة في كليهما.

على أن التجريب - بمستوياته السطحي والعميق - لا يكون، في اعتقادنا، إلا وفق منظور دينامي خاص بالكائن المجرب، أي وفق جهاز أدواتي مفهوماتي، يجب أن يكون قد بناه الكائن المجرب خلال مسيرة حياته النقدية التجريبية السابقة، أعني خلال خبرته التجريبية السابقة التي بناها لنفسه، فصارت تشكل، بالنسبة له، منظورا خاصا به، جهازا أدواتيا معلوماتيا مفهوماتيا يستند إليه خلال عملية التجريب.

وهذا يقتضي أن فعل التجريب النقدي الحقيقي مشروط بحضور الكائن المجرب حضورا عينيا مباشرا، في حضرة (النص) المجرب قراءته، وتجريب قراءته وفق شروط التجريب

الخاصة والعامّة، في آن معا، أي وفق نظام (دينامي) للتجريب النقدي، هو عبارة عن مزيج من الخبرة النقدية الخاصّة والعامّة.

فالتجريب النقدي، إذن، عبارة عن خبرة اتصال مباشر بالنص المنقود، أو لنقل: إنها خبرة قرائية مشروطة بحضور القارئ/الناقد المجرب في حضرة ثلاثة نصوص على الأقل - يتمخض عنها نص رابع هو نص الوجود النقدي الممكن - حضورا عينيا مباشرا وقرائهما وفق شروط القراءة الخاصّة والعامّة في آن معا، وهذا يقتضي أنها خبرة قراءة مشروطة بحضور القارئ الناقد حضورا عينيا مباشرا في حضرة ثلاثة آفاق تناصية، أو في حضرة ثلاثة نصوص على الأقل:

- ١- في حضرة النص المقروء: الآن-هنا.
- ٢- وفي حضرة نص القراءة النقدية السابق في الوجود على وجود القارئ الناقد الإثني، وهو النص الذي يشكل خلفية القراءة النصية ونظامها.
- ٣- وفي حضرة نص القارئ الحلم الذي يحلم القارئ الناقد أن يجسد فيه أو خلاله طموحه في القراءة.

وهذا يقتضي أن التجريب النقدي الحقيقي المنتج للمعرفة النقدية الحقيقية بالنصوص لا يقام في الفراغ، ولا يُنطَقُ فيه من منظورات نقدية جاهزة (أكانت خاصّة بالناقد أم بغيره) إلا أن يكون الهدف من العملية النقدية برمتها: التعليم أو مجرد نقل المعرفة النقدية الجاهزة إلى الآخرين.

لذلك نقول: إن التجربة، في أبسط معانيها، عبارة عن خبرة خاصة بالأشياء التي نجربها، وهي خبرة نكتسبها خلال علاقتنا المباشرة الخاصّة والعامّة بتلك الأشياء، نبنى نظامها الخاص، ونؤسس خلالها لمنظورنا الخاص. وهو ما يتطلب منا القيام بعملية مراجعة دائمة لأدواتنا وإمكاناتنا (لجهازنا الأدواتي المفهوماتي المعرفي) كلما شعرنا أنه قد حصل تطور في دلالة تلك الأدوات والمفاهيم التي ينطوي عليها الحقل المعرفي لعملنا، أو أن أيّا منها قد تعرض لهزات عنيفة أفقدته بعض خصائصه، أو أسقطت عنه بعض عناصره، أو أضافت إليه عناصر جديدة لم تكن له من قبل، أعني كلما شعرنا أنه قد حصل تطور في بنيته؛ استخدما ودلالة.

وهذا يقتضي أن التجريب النقدي الحقيقي المنتج للمعرفة النقدية الحقيقية بالنص، لا يكون، في حده الأدنى والضروري إلا:

- ١- بحضور مجرب (بصيغة اسم الفاعل) هو من يمارس فعل التجريب النقدي الذي هو، في سياقنا هذا، القارئ الناقد المستغرق بفعل القراءة النقدية.
- ٢- في حضرة مجرب (بصيغة اسم المفعول) أعني في حضرة فعل التجريب القرائي النقدي نفسه بصورة فعلية، بوصفه فعل انفتاح كلي على كليات العوالم النصية المشار إليها آنفا.
- ٣- وفي حضرة مجرب فيه (مادة تجريب) ويمثل هذا الطرف، بالنسبة للقارئ الناقد، في لغة النصوص المجرب قراءتها، أو في ملفوظاتها الواقعية والممكنة.
- ٤- وفي حضرة نظام التجريب؛ تجريب القراءة النقدية التجريبية المتجسد في نص القراءة السابق في الوجود على وجود المجرب القارئ.

٥- وفي حضرة مجرب له أو لأجله، ونعني بذلك مقصدية القارئ المجرب، بوصفه ما يهدف إليه المجرب من وراء عملية التجريب النقدي برمتها.

وهنا نقول: إن "تجريب القراءة النقدية للنص" يقتضي الاتصال المباشر بالنص المقروء/المنقود، والنظر إليه من ثلاث زوايا رئيسة:

١- من زاوية ما يكونه هذا النص (المقروء) في ذاته أولا. وهذا يقتضي احترام النص المنقود/المقروء في ذاته، والاعتراف بحقه في الوجود، كما هو في ذاته، لا كما نحن، أو كما هو في (مرآة) نصوصنا القارئة التي منها ننتقل، وعلى ضوءها نقرأ. ما يحتم علينا محاورته والإصغاء لكلامه، أو لما يقول، وفق نظام القول الداخلي الخاص به، أو الذي ينطوي عليه هو نفسه، وتبادل الكلام معه، في الوقت نفسه، بصورة فورية ديمقراطية متوازنة.

٢- ومن زاوية ما يكونه هذا النص (المقروء) في "نقد النصوص" بوصفه نص التبادل النقدي، أي كما هو في نصوص القراءة النقدية السابقة في الوجود على وجودنا الإنثي (المحقق الآن) هنا لحظة انفتاحنا على النص وقراءته.

٣- ومن زاوية ما يمكن أن يكونه هذا النص (المقروء) في نص الوجود القرائي الممكن، أي كما هو في نص القارئ الحلم الذي يطمح أن تكونه قراءته النقدية التي يؤسس لها، ويطمح أن يجسدها واقعا معاشا في حياته الثقافية المستقبلية.

غير أن السؤال الذي يجب علينا إعادة طرحه هنا تأكيداً لما سبق: ما الذي يجرب القارئ الناقد في الأصل؟ أو بالأحرى ما الذي على القارئ الناقد أن يجرب؟ وكيف يجرب؟! وهنا يمكن القول: إن ما يجرب القارئ الناقد، هو لا شيء سوى فعل القراءة النقدية نفسه؛ بوصفه فعلاً (لغوياً) فاعلاً في نفسه، فعلاً فيما هو فعل فيه (في النص المقروء/المنقود) وفيما هو فعل به (في نص القراءة النقدية السابق في الوجود على وجوده الإنثي) وفيما هو فعل له أو لأجله (في نصنا القارئ الحلم).

على أنه يمكننا، بعد هذا، أن نرصد ثلاث استراتيجيات لتجريب فعل القراءة النقدية للنص عموماً:

١- استراتيجية تعتمد منطق الذهاب إلى النص (المقروء) وتجريب قراءته كما هو في ذاته، في حضوره العيني المباشر (أي دون تدخل منا، أو دون أن نخضعه لشروط قراءتنا الخاصة، أو لتحقيق أي مقصدية أخرى تتعلق بهذا أو تخصنا، وإن كان هذا لا يمنع، أو يحول بالأحرى، دون خضوعنا وإيابه لشروط مقروءاتنا السابقة التي يملها أو يفرض منطقها وضعنا السوسيوثقافي عموماً، أو ما نسميه بـ"نص القراءة/البرمجة الثقافية السابق في الوجود. على وجودنا القارئ). على أنه يمكن القول: إن من شأن هذه الطريقة (السلبية) في تجريب قراءة النصوص، أنها لا تضيف شيئاً جديداً إلى النص المقروء، ولا يتولد عنها نص آخر جديد، يمكن أن يعتد به في عملية قراءة النصوص. ما يعني أن عملية التجريب القرائي هذه لا تؤسس لنص جديد في قراءة النصوص، أو في تجريب قراءتها. بل من شأنها أن تكرر واقع الحال النصوسي كما هو ولا تعمل على زعزعة سعيها إلى خلق واقع بديل ينهض من أنقاضه:

٢- واستراتيجية تعتمد منطق الإياب عن النص (المقروء)، وتجريب قراءته، كما نحن الآن - هنا في حضورنا العيني المباشر، أي وفق شروطنا الخاصة في القراءة، أو وفق شروط

نصنا القارئ، بوصفه نص القراءة الحلم الذي تتبادل السكنى وإياه، ويحاول كل منا فرض شروطه على الآخر.

٣- واستراتيجية تعتمد منطق الذهاب—إلى النص (المقروء) والإياب—عنه، في الوقت نفسه، لتجريب قراءته، كما هو في ذاته، وكما نحن في ذاتنا، في الآن نفسه.

والاستراتيجية الأولى في تجريب فعل قراءة النص هي استراتيجية السقوط—في عالم النص المقروء، وتجريب قراءته كما هو في ذاته، والثانية، هي استراتيجية التعالي—على النص المقروء، وقراءته كما نحن في ذاتنا. والثالثة هي استراتيجية العلو—في النص المقروء وعليه، وقراءته كما هو، وكما نحن، في الآن نفسه.

على أن من شأن الاستراتيجية الأولى أنها تقتضي حضورنا في حضرة النص المقروء، كما هو في حضوره العيني المباشر، والاستجابة السلبية لشروطه كاملة، وهذا يقتضي قراءته وفق قواعد القراءة الخاصة به التي يملئها منطق بنائه الخاص، الداخلي والخارجي. لذلك فهذه القراءة (السلبية) تصبح بمثابة إعادة إنتاج للنص، لا تشفي إليه جديدا، ولا تؤسس لنص جديد في قراءة النصوص، ما يصح معه وصف هذه القراءة بكونها قراءة (عاقرة) غير منتجة. أما الاستراتيجية الثانية فتقتضي استحضار النص المقروء، وجعله حاضرا في حضرتنا كقراء، أو في حضرة نصوصنا القارئة، بحيث يصير (النص) جزءا من إثيقنا القرائية، أو من حضورنا الإثمي القرائي، ما يقضي إلى استلابه بشروط قراءتنا الخاصة، أو بشروط نصنا القارئ عموما. أما الاستراتيجية الثالثة، فتقتضي أن تتبادل الحضور مع النص الذي نجرب قراءته، بحيث يصير كل منا حاضرا في حضرة ذاته، وفي حضرة الآخر، في الوقت نفسه، وهو ما يقضي إلى نوع من القراءة الكلية المركبة (المنتجة طبعا) أو المؤسسة، بالأحرى لنص جديد في القراءة النقدية. لذلك فالاستراتيجية الأولى من شأنها أن تسهم في بناء الكينونة الخاصة بالنص المقروء، في حين تسهم الاستراتيجية الثانية في بناء كينونتنا الخاصة (المتعالية على واقع النصوص التي نقرأها)، أما الاستراتيجية الثالثة فمن شأنها أن تسهم في بناء الكينونة الكلية الخاصة بكل من الكائن الناص (القارئ) والنص (المقروء) على السواء.

ثلاثة آفاق لتجريب قراءة نصوص الكلام الحي إذن أفق السقوط في عالم التجربة القرائية النقدية حيث غياب القارئ المجرب، وتبعيته لعناصر العالم النصي التي يجرب قراءتها، وأفق التعالي على عالم التجربة القرائية النقدية، وأفق العلو في عالم تلك التجربة، وعليه.

-4-

إذا علم هذا وتقرر، فإن السؤال الذي علينا المبادرة إلى طرحه على التجربة النقدية لناقدنا الراحل هو: ما الذي جريه ناقدنا الراحل من هذه الاستراتيجيات الثلاث خلال مسيرته النقدية؟ وكيف جرب؟ هل جرب استراتيجية السقوط في عالم النص؟ أم استراتيجية التعالي على عالم النص؟ أم استراتيجية العلو في عالم النص وعليه؟

لعل ما يميز ناقدنا الراحل، من بين كثير من النقاد المعاصرين، أنه قد تبنى - منذ وقت مبكر - الطريقة الثالثة في تجريب القراءة النقدية، أعني تلك التي تعتمد منطق الذهاب إلى النص المقروء، والإياب عنه، في الوقت نفسه، بدليل قوله، موضحا ملاح هذه الاستراتيجية الكلية المركبة في تحليل النص<sup>(١٦)</sup>، ومعلنا، في الوقت نفسه انحيازه لها: "ونود هنا أن نفرق

بين نوعين من تحليل العمل الشعري، كلاهما ضروري للفهم الشامل، أو - على الأقل - المتكامل لهذا العمل. هناك التحليل الأول الذي نواجه فيه العمل الشعري (النص المقروء) عندما ندخل إليه في عالمه، ثم هناك التحليل الثاني الذي نقوم به خارج العالم الشعري بعد أن نكون قد امتلئنا العمل الشعري ذاته. وأقول (امتلكنا) لأننا لن نستطيع أن نقدر القصيدة أو نحدد موقفنا منها إلا بعد أن نمتلكها على نحو من الإنهاء، أي بعد أن نخرج منها. في التحليل الأول نظل ملكا لعالم القصيدة. لكننا كلما انهمكنا في هذا العالم دل ذلك الانهماك على رغبتنا في العثور على أنفسنا مرة أخرى. إننا نكافح مع القصيدة، مع العالم الشعري، كي نرتد إلى عالمنا (الخاص)، ولن نجد إنسان في نفسه الجراحة على أن يتحدث عن قصيدة ما قبل أن يعاشها في عالمها، وقبل أن يعود فيعثر على نفسه خارجها، وهو في معاشته لها يقوم بعملية تحليل لها لا تخص أحدا سواه. إنه في هذه اللحظة هو المتورط الوحيد الذي ألقى بنفسه في عالم غريب؛ عليه أن يتفهمه أو أن يشق لنفسه طريقا فيه. وليس هذا الطريق سوى طريق الخروج. حتى إذا ما خرج منها، وشاء أن يحدثنا عن مغامرته، فإنه عندئذ يتحدث (إليها) وفي عالمنا. إنه يجذب عندئذ ذلك العالم الشعري إلى أرضنا. وهو عندئذ لا ينسج العالم الشعري (الذي ذهب إليه وآب عنه) أو عالمنا الأرضي (الذي آب إليه)، أو يحل واحدا منهما محل الآخر، ولكنه يمكننا من أن نرى الواحد منهما خلال الآخر. وهو في ذلك يعدل من موقفنا بمقدار ما يستكشف من عالم القصيدة<sup>(١٧٧)</sup>.... والتحليل الثاني الذي تقوم به (نحن) خارج القصيدة لا ينتمي إلى عالم القصيدة. إلا بمقدار ما ينتهي إلى عالمنا (نحن قراء القصيدة) (.. .). فالشاعر إنما يدخل العالم الشعري لكي يستكشف نفسه، وإن بدا لنا أنه يستخفي في هذا العالم. إنه يستخفي حقا وراء الرمز والاستعارات والعلاقات اللغوية الغريبة، وكلها أشكال تعبيرية تنتمي إلى العالم الشعري، ولكنه هو نفسه يظل هناك، يشق لنفسه طريقا في هذا العالم العجيب. إنه أشبه ما يكون بالملاح الذي يجذبه الحنين إلى البحر، الحنين الأبدى المبهم، لا لاستكشاف البحر نفسه - وإن بدت لنا المغامرة في ظاهرها استكشافا لعالم البحر - ولكن لاستكشاف الذات (المبحرة). وهو ما يكاد يدخل إلى عبابه حتى يتقاذفه الموج، ولكنه لا يستسلم له، فما زالت يده في كل لحظة تمسك بالدفة، وما يزال يحتال - في لحظات المواجهة - مستغلا كل ذكائه وخبرته وكل طاقاته، حتى يشق لنفسه طريقا وسط هذا الموج الهادر، وحتى يخلص مرة أخرى إلى اليابسة، إلى الأرض التي يسير فيها - ككل الناس - على قدميه<sup>(١٧٨)</sup>.

حيث يشير النص السابق الذي حرصنا على اقتباسه كاملا رغم طوله، إلى عدد من الحقائق التي تسهم في الكشف عن ملامح تجربته النقدية، أبرزها:

- الحقيقة الأولى: أن ثمة ثلاث طرق في (تجريب) قراءة النص أو في تحليل العمل الأدبي<sup>(١٧٩)</sup>، وإن انحاز المؤلف إلى واحدة منها فقط، هي:
- طريقة الذهاب إلى النص فقط، لتجريب قراءته كما هو، وامتلاكه كما هو في ذاته - حسب المؤلف.

- وطريقة الإياب عن النص، لقراءته كما نحن، أو كما هو في نصنا القارئ، وهي طريقة لا يصرح بها المؤلف، بل نفهمها ضمنا من خلال عرضه السابق.

– وطريقة الذهاب إلى النص والإياب عنه، في الآن نفسه، لقراءته كما هو في ذاته، من جهة، وكما نحن في ذاتنا، من جهة ثانية، وهي الاستراتيجية التي انحاز لها ناقداً الراحل، وبلور ملامحها خلال ملفوظات نصه السابق، جاعلاً منها الشرط الأولي والضروري لما أسماه "الفهم الشامل"، أو "المتكامل"، وهي – حسب ملفوظ النص الواسع الآنف – طريقة تعتمد – إزاء النص المقروء – سياسة الكر والفر، أو منطق التداخل في النص والتخارج عنه، في الوقت عينه، ومن ثم، طريقة السقوط فيه والتعالي عليه، في الآن نفسه، أو طريقة الذهاب إليه والنكوص عنه، أو الانقباض عنه والانقباض عليه.

– الحقيقة الثانية: أن ما يهدف إليه الناص القارئ خلال فعل القراءة النقدية النصية المركب هذا، أو الناهض في أحق هذه الاستراتيجية المركبة هو الوصول إلى مرحلة الفهم الشامل، أو المتكامل لكل من النص المقروء وذاته القارئة، وهو ما يتطلب من الكائن القارئ الغامر المسكون برغبة الكشف والاكتشاف – الحضور في حضرة: ١- النص المقروء، من جهة، مرموزاً له، في ملفوظ النص السابق، بـ "البحر"، ٢- وفي حضرة نص القراءة النقدية السابق في الوجود على وجوده القارئ، من جهة ثانية، بوصفه، كما يوحي بذلك ملفوظ النص السابق أيضاً، نص الخبرة الخاصة والعامة في القراءة/الإبحار في عوالم النص/البحر المقروء المفتوحة. ٣- في حضرة نص الرغبة في الكشف والاكتشاف (كشف عوالم النص، لاكتشاف الذات والعالم)، من جهة ثالثة.

لذلك رأينا من سمات الفعل النقدي التجريبي المحكوم بمنطق هذه الاستراتيجية القرائية المركبة، عند ناقداً الراحل:

١ – انفتاحه على متعدد النصوص المقروءة والقارئة في آن معاً: ومن هنا وجدناه يؤكد، في مقدمة كتابه "التفسير النفسي للأدب"، انفتاح نصه النقدي القارئ في هذا الكتاب على "تطبيقات كثيرة في الشعر والأدب المسرحي والأدب الروائي لمؤلفين أجانب وعرب، قدامى ومحدثين، أملاً في أن تجلو هذه النماذج (المقروءة) المتنوعة للكتاب والدارسين معالم المنهج الذي عمل على إرسائه، وتساعدهم في تطبيق هذا المنهج في دراساتهم النقدية"<sup>(١٩)</sup>.

٢- أن الأولية في هذا الفعل للنص المكتوب/المقروء وليس لنص الكتابة/القراءة السابق في الوجود على وجود فاعله. الإنثي: لذلك وجدناه يصرح، في خطابه الواسع، قائلاً<sup>(٢٠)</sup>: "إن معرفتنا بتفصيلات الطريقة التي يكتب بها الأديب، كائناً ما كان النوع الأدبي الذي يبدعه، لا يفيدها كثيراً في فهم العمل الأدبي ذاته وفي تفسيره... من أجل ذلك آثرتُ أن تنصبُ دراستي للشعر على الشعر نفسه، أعني الشيء (النص المكتوب/المقروء في ذاته) الذي تم إبداعه، وفي هذه الحالة لا يمكن أن ننقل نتائج هذه الدراسة (التحليلية) لتطبيق على العمل القصصي أو العمل المسرحي. ذلك أن التجربة الفنية، وإن اتفقت مشخصاتها أو تشابهت على أقل تقدير، عند الشاعر والقصاص إلا أن القصيدة والقصة والمسرحية – بعد أن صارت ناجزة بين أيدينا ١- تعد أشياء مختلفة كل الاختلاف"<sup>(٢١)</sup>.

وفي هذا إشارة أخرى إلى أن ما ينهضي أن ينهضي إليه فعل القراءة النقدية المركب: اكتشاف خصوصية النص المقروء في ذاته، وما به كان ذاته الخاصة التي تختلف عن كل ذات نصية أخرى.



ومن هنا رأينا من سمات الفعل النقدي التجريبي عند ناقدنا الراحل، فضلا عما سبق أيها:

٣- أنه يجسد جدلية العلاقة بين النص المقروء - الآن - هنا، ونصوص القراءة النقدية القارئة والمقروء، كون ناقدنا الراحل قد بقي ينطلق، في فعله النقدي، من رؤية كلية (مزدوجة) للوجود، تقوم على أساس المزج بين جميع عناصر الوجود (الإنساني) وتياراته المتصارعة، على نحو يجعل من جميع القوى الفاعلة فيه، بل من كل عنصر من عناصر ذلك الوجود ممثلا أو بالأحرى مجسدا حضور ما أسماء خطاب ناقدنا الواسف بـ "روح العصر". ومن هنا رأيناه يقول، مقررا طبيعة العلاقة الناشئة بين الكائن الفنان (الشاعر عموما) والعالم الإنساني عموما<sup>(١٧)</sup>: "والحقيقة أن هناك تفاعلا وتجاوبا بين الشاعر والعالم الإنساني؛ فمن المعروف أن فرويد قد أفاد كثيرا من شكسبير في تفسيره لشخصية هاملت. وهو التفاعل الذي لا بد منه بين تيارات الحياة المختلفة، فينتج عنه تأثير وتأثير بصورة مباشرة أو غير مباشرة، واضحة أو خافية"<sup>(١٨)</sup>. وربما كانت جميع هذه التيارات تنبع من أصل واحد، أو - على الأقل - تسير في خطوط متوازية. والشرط الماضي من القرن العشرين شاهد على ذلك؛ فـ "بيرجسون" في الفلسفة، و"دوركايم" في الاجتماع، وفرويد في علم النفس، وبروست في الأدب، كل أولاء كانوا مظاهر مختلفة لظاهرة واحدة هي "روح العصر"<sup>(١٩)</sup>.

وفي هذا إشارة واضحة إلى أن ناقدنا الراحل قد بقي مسكونا بنسق الرؤية المزدوجة للوجود والعالم، والبحث، من ثم، عن الواحد في المتعدد، والعكس، ما جعله يؤكد على الدوام، أن الاتفاق مشروط بالاختلاف، وأن، الأصل في نص القراءة النقدية المنهجية أنه إنما يمثل أو يجسد بالأحرى، حضور مرجعية واحدة موحدة وموحدة، هي ما عبر عنه "روح العصر" هذه الروح التي بدت له حاضرة في كل شيء معاصر.

ومن هنا رأينا من سمات أفق الفعل النقدي لناقدنا الراحل:

٤- أنه بقي، على الدوام، أفق تفاعل وجدل بين الناص الكاتب (الشاعر)، من جهة، والناصر القارئ (الناقد) من جهة ثانية، وبين النص المكتوب والنص المقروء؛ ولذلك وجدناه يقول<sup>(٢٠)</sup>: "إننا حين نقرأ قصيدة من القصائد، فإننا لا نكتفي بمتعة الفن فيها، وإنما نتوقع منها دائما أن تمدنا بخبرة جديدة، ومن هذه الخبرة أن تغير من موقفنا إزاء شيء بعينه، أو تعدل من هذا الموقف، أو تؤكد وتعمق موقفا كنا قد اتخذناه، والشاعر نفسه حين يقدم إلينا قصيدته، لا يستهدف مجرد إطرابنا بهراعاته اللغوية، وإنما يتوقع منا أن نشاركه تجربته كاملة، وأن ندير الموقف الذي تعبر عنه هذه التجربة، فنغير عندئذ وجهة نظرنا، أو تعدل فيها، أو نؤدد إيماننا بها، وفقا لعنى هذه التجربة بالنسبة إلى كل منا. فالقصيدة الواحدة تستطيع أن تحقق هذه الغايات المختلفة بالنسبة إلى الأفراد المختلفين، فهي في الوقت الذي تغير فيه موقف بعض الأفراد تعدل من موقف بعضهم، كما تؤكد موقف آخرين. وحصيلته هذه الغايات المختلفة هي خلق نوع من الانسجام في الموقف الجماعي بطريقة شير مباشرة. فالانسجام الفكري والشعوري بين أفراد المجتمع هو الجدوى الحقيقية للشعر. والشاعر هو أقدر الناس على تحقيق هذا الانسجام؛ لأنه أقدر الناس على استيعاب كل ألوان التناقض الماثلة في الحياة، والمؤزمة للأفراد، وهو في شعره لا ينكر هذا التناقض، بل يبرزه ويؤكد،

ولكنه في الوقت نفسه يعمل على تصفيته. ذلك أن الشاعر نفسه إنسان يبحث عن الانسجام؛ الانسجام مع نفسه والانسجام مع الآخرين. والإطار الفني الذي يختاره للتعبير عن هذا الموقف العام وهو إطار الشعر، هو أنسب أطر التعبير الفني لتحقيق هذا الهدف، فالشاعر يصب عالم "الانسجام" الخارجي في أكثر أطر التعبير تحقيقاً للانسجام، فإذا بالقصيدة التي تضم أشد صورة التناقض تمثل بنية عظيمة الانسجام<sup>(١٧١)</sup>.

ومن هنا رأينا من سمات الفعل النقدي التجريبي عند ناقدنا الراحل، فضلا عما سبق:

هـ- الدينامية والتركيب: أنه فعل دينامي مركب، كونه ينهض في أفق الانفتاح على النص المقروء (من أربع زوايا مختلفة: ١. من زاوية ما يكونه هذا النص في ذاته أولا، ٢. ومن زاوية ما يكونه في نص السياق الاجتماعي أو التاريخي<sup>(١٧٢)</sup> بوصفه تمثيلا لما أسمته الذات بـ"روح العصر" ثانيا، ٣. ومن زاوية ما يكونه في نص القراءة المنهجية السابق في الوجود على وجود الذات القارئة ثالثا، ٤. ومن زاوية ما يكونه هذا النص في نص الذات القارئة الحلم رابعا).

وقد أكد ناقدنا الراحل هذه الحقيقة بقوله، محذرا من مغبة تعميم الأحكام النقدية الجاهزة التي نتوصل إليها خلال تحليلنا عملا أدبيا بعينه، على أكثر من عمل فني: "فليس من السهل أن نقف أمام أي مسرحية ونقول إنها إنما تمثل عقدة أوديب، وإلا لما صار هناك داع على الإطلاق لأي دراسة، وإنما تبدأ الخطورة حقا عندما نحاول أن نفرض على العمل الأدبي هذه الحقيقة الخارجية، ونفسر وقائعها قسرا على قبول هذه الحقيقة"<sup>(١٧٣)</sup>.

إن عملية التفسير ليست عملية آلية يستطيع كل إنسان أن يزاولها بمجرد أن يعرف ما عقدة أوديب مثلا، وذلك لأن العمل المسرحي عمل تركيبى معقد، وكل من يتقدم بتفسير لمثل هذا العمل مطالب دائما بأن يفسر العمل في مجموعه وفي تفصيله، وعندهذا لا يمكن تفسير مسرحية ما بأنها تقوم على أساس من عقدة أوديب أو تمثلها؛ لأن المفسر مطالب في الوقت نفسه بتفسير كل الوقائع والمواقف الجزئية التي تمثل نسيج هذه المسرحية، وهو كذلك مطالب بحل كل أنواع التناقض (الذي يجسد في الأصل حضور روح العصر المحكوم بمنطق التفاعل والصراع) الذي قد يبدو لنا سواء في الشخصيات ذاتها أو في المواقف والأحداث. وكل هذا يعني أن المفسر يحتاج: أولا إلى قدر كبير من المرونة النفسية والعقلية، وقدر معائل من الموضوعية، إلى جانب خبرته التحصيلية والعلمية إن استطاع من الناحية النفسية، وخبرته كذلك بالفن الأدبي الذي يفسره<sup>(١٧٤)</sup>.

وفي النص السابق إشارة واضحة إلى أن من ثوابت الفعل النقدي التجريبي عند ناقدنا الراحل:

- احترام وجود النص المقروء في ذاته، وعدم مصادرة حقه في الوجود لصالح أي من نصوص الواقع أو نصوص القراءة المنهجية الجاهزة، بدليل قوله مؤكدا جرسه، خلال عملية القراءة، على التزام المنهج العلمي القاضي بضرورة التركيز على الأعمال الأدبية في ذاتها: "إنني حاولت أن أتقدم خطوة في سبيل تأكيد المنهج العلمي في دراسة الأدب، وتوضيح معالم هذا المنهج بطريقة تطبيقية عملية تنصب هذه المرة أول ما تنصب على الأعمال الأدبية ذاتها... إذ ليس يكفي - في دراسة الأدب - أن نلج ببعض حقائق علم النفس، وإنما

يلزمنا.. معرفة كيف نستفيد من هذه الحقائق استفادة عملية تمكننا أو نتمكن خلالها من اكتشاف حقائق العلم (المجرية)، وحقائق النصوص (المجرب خلالها) في آن معا. إن رصد الحقائق ومعرفتها له قيمته بغير شك، لكن الفائدة الحقيقية لا تتأتى إلا عندما تتحرك المعرفة من صورتها (النظرية) الجامدة إلى صورتها الفعالة (المجسدة). عند ذاك يمكن أن يثبت الاحتكاك مدى صدقها ومدى النفع الذي يعود منها<sup>(٣١)</sup>.

وهذا يقتضي أن من ثوابت الفعل النقدي التجريبي عند ناقدنا الراحل أيضا:  
- أن الأولية في هذا الفعل قد بقيت على الدوام للخبرة الخاصة بالفاعل الناقد أو بالأحرى لما هو خاص أو شخصي، وليس لما هو عام أو لا شخصي، بدليل قوله مؤكدا هذه الحقيقة: "إنه من حق الفنان أن يستفيد من خبرته الشخصية ومن خبرات الآخرين كذلك، لكن خبرات الآخرين بالنسبة له، من حيث هو فنان، ليست إلا مادة تفاعل، لا يمكن أن تصبح ملكا له إلا بعد أن تمتزج بخبرته الشخصية، وتنصهر معها في كل موحد. لا بد أن تمر هذه الخبرات من خلال منشور عقله فتعكس في نفسه بزاوية انكسار تحددها طبيعة ذلك المنشور، فإذا ما أنتج عملا فنيا صدر في ذلك من هناك، من تجربته الخاصة، لا من مقررات فرويد"<sup>(٣٢)</sup>.

ومن ثوابت هذا الفعل النقدي التجريبي عند ناقدنا الراحل أيضا:  
- عدم تحول نص القراءة (المنهجية = العلمية) إلى نص كتابة: لذلك رأيناه يشير، في موضع آخر<sup>(٣٣)</sup> إلى أن من شأن ما نسميه بـ "نص القراءة النقدية أو التحليلية" أنه قد يحدو - عند بعض الكتاب المعاصرين التقليديين - نص كتابة إبداعية، وبخاصة نص فرويد الذي: "أثر في الدوائر الأدبية تأثيرا عظيما حتى إن كثيرا من الكتاب قد تأثروا بنظرياته إن طوعا أو كرها، وهو ما أفضى إلى إنتاج صورة محرفة من الحقيقة الواقعة.

وقد ظهر الميل الواضح إلى الاستفادة من فرويد في كتابة القصة، والقصة القصيرة استفادة مباشرة بعد الحرب العالمية الأولى حتى صارت القصة أشبه بالتقرير النفسي منها بالعمل الفني. ويحدثنا "روباك" - حسب المؤلف - عن هذا الأثر الخطير الذي تركه فرويد في كثير من الكتاب فيقول: "لقد طلب إلي<sup>(٣٤)</sup> أحد الكتاب غير المكتثرين أن أرشح له بعض الكتب النفسية التي قال: إنه يحتاج إليها في عمله. فسألته: وما الغرض من ذلك؟ فأجاب ببساطة: حتى أستطيع أن أنسج في قصصي الحقائق النفسية (يعني حقائق التحليل النفسي). وقد قمت بمحاولة غير مجدية؛ لأن أوضح له هذه المسألة، وهي أنه إذا جمع البادة (مادة التجربة الكتابية للقصة) من فرويد، أو من رفاقه قلن يكون أصيلا، لأن التجربة عندئذ ستخلو من العمليات الخيالية، وهو أخرى أن يكون في هذه الحالة كالأستاذ الذي لم يكن من الممكن أن يثيره المنظر وهو يخترق منطقة التبرول الجميلة مع زوجته؛ لأنه حينذاك كان يطالع كتابا عن مناظر التبرول"<sup>(٣٥)</sup>.

حيث يشير ناقدنا الراحل في هذا النص الوافي إلى ما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين نص القراءة/الكتابة والنص المقروء/المكتوب، في تجربة القارئ الناقد، إذ لا يجوز أن يهيمن نص القراءة/الكتابة السابق في الوجود على وجود القارئ/الكتاب الإثني على نصه المقروء/المكتوب، أو لا يجوز بالأحرى أن يهيمن في وعي القارئ الناقد خلال فعل القراءة

النقدي، بل يجب أن يكون حضور هذا النص حضوراً ضمنيّاً، أي في خلفية القارئ/الناقد، أو في عالمه اللاواعي، وإلا أصبح حجاباً يحول دون وصوله إلى نص القراءة النقدية الحلم، بوصفه نص التوحيد المباشر بالعالم.

ومن هنا رأينا يؤكد هذه الحقيقة مرةً أخرى، ناظرًا إلى نص التحليل النفسي بوصفه نصاً قرائياً في الأصل، وليس نصاً كتابياً، وهذا يقتضي أنه مما يلزم قارئ النص أو محلّله (الناقد)، وليس مما يلزم كاتب النص أو مبدعه، إذ هو يمكن الناقد من إلقاء مزيد من الضوء على العمل الفني واستكشاف أبعاد التجربة أو التجارب التي يقدمها، وتفسير الدلالات المختلفة التي تكمن وراء الأعمال الفنية.

إن الأدب والفن بعمامة له كيانه المستقل، وله دوره في الحياة، وهو الكشف عن مجموعة الحقائق التي تمثل هذه الحياة والتي تشكل علاقة الإنسان بها. وهو (= الفن) في ذلك كعلم النفس وكغيره من العلوم التي تستهدف نفس الهدف، وإن اتخذت إلى ذلك منهجاً مغايراً للمنهج الأدبي. وأن الأدب وعلم النفس منهجان متوازنان في ارتياد هذه الحقائق، وليساً متداخلين، فنحن إما أن ننشئ أدباً أو نكتب علماً. وأن الميدان الصحيح الذي يمكن أن تُستغل فيه نتائج الدراسات النفسية هو ميدان النقد الأدبي<sup>(3)</sup>.

وإذا كان ناقدنا الراحل قد ألمح، في هذا النص الواسع، إلى هيمنة نص القراءة النقدية الجاهز على التصوص المقررة، عند بعض محترفي النقد، وهو موقف يرفضه المؤلف ويسخر منه، فإنه قد ألمح أيضاً إلى ما ينبغي أن تكون عليه علاقة الناس: الكاتب/القارئ بنصوص الكتابة/القراءة السابقة في الوجود على وجوده عموماً، وأن عليه تمثيل روحها، لا محاكاتها وتمثيلها كما هي في ذاتها. لذلك رأينا من سمات حضور الناس الناقد، ناقدنا الراحل في حضرة هذه النصوص جميعاً، أو بالأحرى في الحضرة النصية لهذه النصوص جميعاً:

— أنه قد استحال، في كثير من تجاربه النقدية، حضوراً كلياً مركباً، تحول خلاله الكائن الناس الحاضر إلى نصوص كلية، قارئة ومقروءة في آن معاً، تقرأ كلامها وكلام الآخر وتصغي لكلامها وكلام الآخر، في الوقت نفسه. وهو ما أفضى إلى أن يتكامل شاعر الكائن الناس (أناء الخارجية: الواعية أو المسؤولة التي يمثل صوتها صوت الآخر) بظاهر النص الذي يقرأ أو ينصص (بما هو شبكة دوال، وبما هو شكل دلالة) أي بما يتكلمه النص خارجياً عبر نظام التكلم أو التتصيص الخارجي العام، ويتكامل باطنه (أناء الداخلية: اللاواعية أو اللامسؤولة) بباطن النص، أي بما يتكلمه النص داخلياً، عبر نظام التكلم أو التتصيص الداخلي الخاص، ويتقوم كل منهما بالآخر، فضلاً عن تقوم الظاهر بالباطن، والباطن بالظاهر.

— أنه حضور في مقام استنطاق السر النصي أو في مقام "نثر السر وانتثاره"، وهذا يقتضي أنه عبارة عن حضور في مقام شهود المختلف المتحول عن المؤلف، المجهول المتحول عن المعلوم، الباطن المتحول عن الظاهر.

على أن من مقتضيات حضور الكائن الناس (بوصفه الناقد الراحل) في حضرة النص على هذا النحو، حضوره في حضرة كل النصوص التي يتنامى معها النص، وأسهمت في تشكيل

هويته النصية، أو في إنتاج ماهيته النصية (أكانت من جنسه أم من غير جنسه) وشهودها في حضورها الحاضر، فاعلة في النص فعلها في نفسها، وفيها، على السواء.

وهو ما يعني أن علينا - لكي نتفحص من الكشف عن نصية النص، مكتوبها كان أم مقروءا - أن نتناص معه، أن نتداخل مع كل النصوص التي أنتجته أو أنتج عنها، وأن نتخرج عنها في الوقت ذاته. وهذا يقتضي أن نتوضع في أفق التناصية، بوصفه أفق انفتاح/انغلاق، اتصال/انفصال كلي أو جدلي مع كل النصوص التي أسهمت في إنتاج النص المقروء، وأن نتوضع في هذا الأفق، فهذا معناه أن يكون كلامنا الذي نتكلمه من هذا الأفق، مجسدا حضورنا الكلي الجدلي في حضرة هذه الكلية، أي في كلية هذه النصوص، وهذا وحده ما يضمن لكلامنا النقدي المنتج من هذا الأفق أن يكون كلاما كليا جدليا = نصيا بامتياز.

وهذا يقتضي أن الأولية في الكلام النقدي لناقدنا الراحل لما يتكلمه النص المقروء/المنقود، لا لما نتكلمه هو، أي للكلام النصي المتكلم فيه، وليس لأناء المتكلمة في ذلك الكلام، ولا "للأنت" أو "الهو" المتكلم له أو لأجله.

لذلك رأينا من سمات الفعل النقدي التجريبي عند ناقدنا الراحل فضلا عما سبق:

- أنه ظل مجسدا، على الدوام، جدلية الحضور/الغياب، أو جدلية العلو/السقوط، أو جدلية الاتصال/الانفصال، أي بوصفه تجسيدا لجدلية الحضور في كلام الباطن النصي، والغياب في كلام ظاهره، العلو في كلية العالم النصي الذي يتكلمه النص ظاهرا وباطنا، باطنا بلغة الباطن، وظاهرا بكلام الظاهر والإصغاء، من ثم، لكلية الكلام الذي يتكلمه النص عن كلية العالم بكلمة اللغة: ظاهريا وباطنيا؛ حيث الظاهر هو تجلي الباطن "وقيده العلني"، كما أن الباطن هو حسيمة الظاهر "وقيده الخفي"<sup>34</sup> أو حيث يتداخل الظاهر في الباطن، والباطن بالظاهر، على نحو جدلي.

وهذا يقتضي أن الأصل في الفعل النقدي، أنه عبارة عن فعل نصي فاعل يتم خلاله اختراق ظاهر الكلام الذي يتكلمه النص إلى باطنه، لاكتشاف ما يتكلمه النص داخليا وخارجيا، داخليا وفق نظام التكلم الداخلي الخاص<sup>35</sup> وخارجيا أو ظاهريا وفق نظام التكلم الخارجي العام أو المشترك، ما يتكلمه المعجم الرمزي المشترك، الألفاظ والعبارات. وهذا يقتضي:

- أنه (الفعل النقدي) عبارة عن حضور في مقام الخروج الحر عن سنن النص (الظاهر) إلى سنن النصية (النص الباطن)، ومن لسان المقال، إلى لسان الحال، عند ناك يجري اكتشاف النصية وسننها بمعابر الداخل النصي، وهذا يقتضي أنه حضور في مقام التجرد عن "علائق" النصوص، والتفرد "بحقائقها" النصية.

وهذا يقتضي أن من مقتضيات حضور القارئ الناص في الحضرة النصية للنص، رؤيا النص (المقروء/المكتوب) في لحظة انبثائه وتثنيته، أي وهو لا يزال يتشكل ويُشكّل، أو وهو لا يزال مجموعة أو مجمعا من نصوص، أو أفقا تتقاطع فيه النصوص ظاهرا وباطنا، ما يسمح للكائن الناص: القارئ الحاضر في هذه الحضرة الإصغاء إلى تلك النصوص جميعا، ومكالمتها جميعا في حضورها العيني المباشر، وأن ينظر إلى النص بوصفه تجليا رمزيا لجملة تلك النصوص التي يتقاطع معها، ويتألف منها ذلك النص.

على أنه ينبغي الإشارة أخيراً إلى أن من شأن الحضور في الحضرة النصية للنصوص (حيث يتحقق لنا اكتشاف خصوصية النص، ويتجلى لنا اختلافه في أبهى صورة) أنها تقتضي تحول الناص/القارئ هذا الكائن الحاضر من الظاهر إلى الباطن، أي من كلام الظاهر إلى كلام الباطن، مما يتكلمه النص أو يقوله خارجياً أو ظاهرياً، وفق نظام التكلم الخارجي، إلى ما يتكلمه النص أو يقوله داخلياً، وفق نظام التكلم النصي الداخلي الخاص، بحيث لا يمكن فك شفرته إلا لمن تمكن من اختراق القشرة الخارجية للنص، والإصغاء لصوت كلامه الداخلي الذي يتكلمه، داخلياً عبر نظام تكلمه الخاص.

### الخاتمة:

وبعد فإذا كنا قد أشرنا - في دراسة سابقة - إلى أن نقادنا العرب المعاصرين عموماً، قد انقسموا في مسألة التجريب النقدي، وبحسب ما غلب عليهم، إلى فريقين أو ربما إلى ثلاثة: فريق غلب عليه محاولة تجريب "نقد النصوص"، وفريق ثان غلب عليه تجريب "نقد النصوص"، وفريق ثالث غلب عليه تجريب "نقد النصوص" و"نقد نقد النصوص" في آن معاً، فإن ناقدنا الراحل يأتي في طليعة هذا الفريق (الثالث) الذي جرب النقد بمستوياته المشار إليهما، مما جعل من تجربته النقدية تجربة فذة فريدة، جسد خلالها فرادته وتفرده بحق وحقيقة. فمن يتفحص منجزه النقدي يجد أنه قد انطوى - في جملة - على نسق "التفكير المزدوج" ما مكّنه من الانفتاح الكلي على كلية النصوص المقروءة والقارئة، على نحو يؤكد أن ناقدنا الراحل قد جرب نقد نصوص الكلام الحي (المكتوبة/المقروءة) بأشكالها كافة، انطلاقاً مما تكونه هذه النصوص في ذاتها، من جهة، وانطلاقاً مما يكونه النقد في الذاكرة الاصطلاحية الإنسانية (الكلمية) لكل من الذات والآخر، من جهة أخرى، أي انطلاقاً مما يكونه النقد في "نقد نقدنا" لنصوصنا المكتوبة بلغتنا (العربية)، ومما يكونه النقد في "نقد نقد الآخر (الغربي) لنصوصه المكتوبة بلغته (غير العربية)، وليس - فقط - انطلاقاً مما يكونه النقد في الذاكرة الاصطلاحية لأي من الأنا أو الآخر على انفراد، أو كلا على حدة، مما يعني أن ناقدنا الراحل قد جرب نقد النصوص، نصوصنا (على الأقل كونها قد كتبت بلغتنا) ونصوص الآخر (على الأقل كونها قد كتبت بلغته) وفق منظور دينامي مفتوح للتجريب، أو لنقل: وفق منهج تجريبي مفتوح على المتعدد واللانهائي، وهو ما يعني أن ناقدنا الراحل لم يجرب - فقط - قراءة نصوص الكلام الحي المفردة، أو الإفرادية أياً يكن نوعها أو مستواها، بل جرب - فضلاً عن ذلك - قراءة نصوص القراءة/الكتابة التجريبية ذاتها، أو بالأحرى، قراءة نصوص التجريب القرائي/الكتابي ذاتها، في كليتها ولانهاثيتها، أو في انفتاحها وتعدديتها، بوصفها آلية تفكيك وإعادة تركيب لمجمل النصوص التي تمتد ناقدنا الراحل لقراءتها أو كتابتها خلال مسيرة عطاءه النقدي، ومن ثم - بوصفها استراتيجية مواجهة كلية مفتوحة مع مجمل الأوضاع النصية التي تفاعل معها، وفعل من خلالها.

وهذا يقتضي أنه قد تمكن من التجريب النقدي بمستوياته المشار إليهما بأدواته الخاصة، ووفق منظوراته الخاصة التي ما انفك يبنها لنفسه خلال مسيرته النقدية التي امتدت ما يربو على نصف قرن تقريباً، وانفتح وعيه على ما كان يعتل في الساحة النقدية والثقافية العربية

والعالية من حراك نقدي. وهذا يعني أن شرط التجريب النقدي الحقيقي متحقق في تجربة الرجل، وإذا تحقق شرط التجريب النقدي الحقيقي، تحقق شرط الفهم (العلمي) المجرب للنقد عند الرجل. وهو ما يسمح لنا بالقول أخيراً: إن ناقدنا الراحل قد فعل نقدياً، ولم يفعل، وشارك في الفعل النقدي بمستوياته: السطحي والعميق، النصي والتاريخي، ولم يستقل بفعله، ليتفصل عن عالم الفعل النقدي الحقيقي الفاعل في حياتنا الثقافية والتاريخية، بل بالعكس لقد انحدر الرجل - خلال فعله النقدي - في محيطه الثقافي محدثاً أثراً عظيماً في كل الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة.

لقد عاش ناقدنا الراحل حياة ثقافية كثيفة حضورية في أفق الزمان-المكان الحضوري الحي، ورفض أن يبقى محصوراً بين جدران النصوص الجاهزة أو المغلقة، لقد عاش عالم الحياة براحته وتشعبه، بلوغاه وصخبه، متنقلاً عبر الحرية في فضاء التعددية والانفتاح، لقد تحرر من أسر التبعية للمتكلم الواحد (الشاعر في الغالب) ولنص الكلام الواحد (نصه الشعري) بحثاً فيه عن المعنى الواحد، والوظيفة الواحدة، أو سعياً إلى الكشف عنهما.

لقد فتحت كينونته النقدية على كل منفقح من الكلام وأصغى وحاوّر كل كلام يشعر أنه يصغي إليه ويحاوِّره، أو تنهض فيه إمكانات مكالته، مما جعله يمثل - خلال مسيرة عطائه النقدي الممتد - جسراً تواصل بين أجيال من المبدعين والنقاد والمثقفين وبين الخطاب النقدي وخطاب الثقافة العربية عموماً، على نحو ظل يحدث خلاله نوعاً من الحراك الثقافي المستمر على مستويات متعددة من حياتنا الثقافية العربية الراهنة.

#### الهوامش:

- (١) ينظر: تومكنز (جين ب): نقد استجابة القارئ، من الشكلائية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: حسن ناظم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م: ٣٤٥.
- (٢) نفسه: ٣٤٤.
- (٣) نفسه.
- (٤) نفسه.
- (٥) الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٥م: ٢.
- (٦) نفسه: ٣.
- (٧) الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٦م: ٥.
- (٨) الشعر في إطار العصر الثوري، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ط٢، ١٩٨٥: ٤٧.
- (٩) نفسه: ٤٨.
- (١٠) التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨١م: ١٥.
- (١١) نفسه: ٣١.
- (١٢) نفسه: ٣٢.
- (١٣) نفسه: ٢٤.
- (١٤) نفسه: ٢٤.
- (١٥) الشعر العربي المعاصر: ٣٩٠.

- (١٦) الشعر العربي المعاصر: ٣٩٠.
- (١٧) نفسه: ٣٩٠، ٣٩١.
- (١٨) نفسه: ٣٩٢.
- (١٩) التعبير النفسي للأدب: ١٦.
- (٢٠) نفسه: ٥٤.
- (٢١) نفسه.
- (٢٢) نفسه: ٢١.
- (٢٣) نفسه.
- (٢٤) نفسه: ٢٢.
- (٢٥) الشعر في إطار العصر الثوري: ٤٤.
- (٢٦) نفسه: ٤٥.
- (٢٧) لو من زاوية ما يكونه هذا النص في نصوص الواقع التاريخي المرجعي المعبر عنه - في خطاب الذات الواصلة - بـ روح العصر.
- (٢٨) التعبير النفسي للأدب: ٢٧٥.
- (٢٩) نفسه.
- (٣٠) نفسه: ١٦.
- (٣١) نفسه: ٢٤.
- (٣٢) نفسه: ٢٣.
- (٣٣) نفسه.
- (٣٤) نفسه: ٢٤.
- (٣٥) نفسه: ٢٦.
- (٣٦) ينظر: الجنابي (ميتهم): حكمة الروح الصوفي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠١م.
- ٩٥، ٩٦.
- (٣٧) يجب الإشارة إلى أن مرجع هذا الكلام الداخلي للنص في عائلته الداخلي، أي في الذاكرة الداخلية النصية التي تتألف من مجموعة النصوص التي تنتمي إلى حقل نموصي واحد، أو التي تتناص فيما بينها مؤلفة وحدة/بنية نصية واحدة، كما تمثل ذلك في نصوص الحدائث الشعرية التي تحيل، في جملتها، على قيم الحدائث المعاصرة، وتشكل ذاكرة الحدائث، أو بالأحرى ذاكرة النص الحدائثي.





## وبنية الجدل الفكري الخلاق



عبد الناصر حسن

يرتبط الكلام في هذا الموضوع - طبقا لعنوانه - بمصطلحين من أكثر المصطلحات انتشارا في الفكر النقدي الحديث، ألا وهما: "الجدل" و"البنية".

على أن انتشار مفهوم أو مصطلح ما في الاستخدام ليس دليلا قويا على وضوحه وتحدده في أذهان مستخدميه؛ أو على اتحاد مفهومه لديهم، بل ربما تعد كثرة الشيوخ نبيا رئيسا في اضطراب المعنى؛ مما يترتب عليه إمكانية التواصل، التي تزداد صعوبة في هذه القراءة عندما تواجه أحد المصطلحين مضافا للآخر: "بنية الجدل".

وحقيقة الأمر أن المفهوم الشائع للجدل مفهوم يحمل دلالات سلبية؛ ربما لما ارتبط به من تصور شائع في الاستعمال العام، وربما يحمل المفهوم في جوهره - ثقافيا - قدرا من هذه الدلالات السلبية، لكن التعميم هنا هو ما يمكن أن تختلف حوله، إذ يتكشف هذا المفهوم عن دلالات إيجابية بالغة الأهمية حين نصف هذا الجدل: بأنه خلاق.

لقد اختلط مفهوم الجدل بمفهوم الجدل الذي يرتبط في الثقافة العربية بالراء المتعلق بإظهار المذاهب، وتقريرها، وقوامه استعمال الاستدلالات الموهبة<sup>(1)</sup>

كما يرتبط الجدل في الثقافة العربية بالخصومة حين نقول، مثلا، جادل جدلا اشتدت خصومته، وجادله منجادة أو جدلا ناقشه خصامه، وفي القرآن الكريم قوله تعالى: "وجادلهم بالتتي هي أحسن"<sup>(2)</sup> وقوله: "قد سمع الله قول التي تجادلك في زوجها وتشتكي إلى الله والله يسمع تحاوركما إن الله سميع عليم"<sup>(3)</sup> (وتجادلك) هنا: تحاورك وتراجعك الكلام.

غير أن هناك زجها مقابلا في التراث العربي لهذا الفهم تظهر فيه الصورة الإيجابية للجدل خصوصا في اصطلاح المناظرة عند تعريفهم له بأنه "قياس مؤلف من مقدمات مشهورة أو مبسطة، والغرض منه إلزام الخصم، وإفحام من هو قاصر عن إدراك مقدمات البرهان" كما جاء في تعريفات الجرجاني<sup>(4)</sup>

وأيا ما كان الأمر فقد عرفت الأم منذ القدم الجدل بوصفه مفهوما إيجابيا ووسيلة ناجزة من وسائل الحوار، أو الحديث، بحيث اعتبرته فن الحوار والمناقشة، حيث يقول أفلاطون: "الجدلي هو الذي يحسن السؤال والجواب. والغرض منه الارتقاء من تصور إلى تصور، ومن قول إلى قول، للوصول إلى أعم التصورات، وأعلى المبادئ، وقد سبق سقراط إلى ذلك الفهم حين عرف الجدل بأنه مناقشة تقوم على حوار وسؤال وجواب.

قسم أفلاطون الجدل قسمين: جدلاً صاعداً "dialectique ascendante"، وجدلاً هابطاً "dialectique descendante": حيث يرفع الجدل الصاعد الفكر من الإحساس إلى الظن، ومن الظن إلى العلم الاستدلالي، ومن العلم إلى العقل المحض، والهابط هو النزول من أعلى المبادئ إلى أدناها، ووسيلته التهمة. وخلاصة هذا الرأي أن الغرض من الجدل الارتقاء من تصور إلى تصور للوصول إلى أعم التصورات، ولقد اقتبس المحدثون هذا المعنى فأطلقوه على الارتقاء من الدركات الحسية إلى المعاني العقلية، ومن الحقائق المشخصة إلى الحقائق المجردة، ومن الأمور الجزئية إلى الأمور الكلية<sup>(١)</sup>.

على أي حال، فربما نقبضاً ينبغي الالتفات إليه بين الجدل والتحليل المنطقي الذي نغتمد عليه في كتاباتنا العقلية، حيث فرق أرسطو بينهما حين رأى أن موضوع التحليل المنطقي هو البرهان بقصد الاستنتاج المبني على المقدمات الصحيحة، في حين أن موضوع الجدل هو الاستدلال المبني على الآراء الراجحة أو المحتملة، فالجدل إذن وسط بين الأقاويل البرهانية والأقاويل الخطابية<sup>(٢)</sup>، وهو - بهذا الفهم - ما يمكن الاعتماد عليه بشكل كبير في الأبحاث ذات الطابع الأدبي على ما سوف نرى في كتابات عز الدين إسماعيل.

يخلص أرسطو إلى أن الأقاويل الجدلية تهدف إلى أمرين: أحدهما أن يلتصق المسائل، بالاستناد إلى الأشياء المشهورة والمسلمة، إلزام الخصم وإفحامه والآخر أن يلتصق إقناع الظن القوي في رأي قصد تصحيحه حتى يوهم أنه يقيني<sup>(٣)</sup>.

لقد أخذ الجدل مفهوماً أكثر تطوراً عند الفلاسفة المثاليين، فهو عند كانط مثلاً: "منطق ظاهر ينحصر في سفسطة الصابرة على المطلوب وخداع الحواس، بينما هو عند هيجل: انتقال الذهن من نقضية ونقيضها إلى قضية ناتجة عنهما ثم متابعة ذلك حتى نصل إلى المطلق.

أما مفهوم المادية الجدلية في الماركسية فإن وصفها بالجدلية يأتي من حيث كونها تتميز بالنظر إلى الطبيعة بوصفها كلاً متماسك الأجزاء، وبوصفها حالة متطورة تصوت فيها ظاهرة لتحيا أخرى، ومن هنا فإن المنهج الجدلي يهتم بما يولد أكثر من اهتمامه بما يفنى، وهنا تغدو عملية التطور عبارة عن تغييرات عديدة صغيرة يؤدي تراكمها إلى تغيير كمي في جوهر المادة ظفراً واحدة، وأخيراً تتميز بنظرتها الجدلية حين ترى أن الحركة التطورية نتيجة للصراع بين متناقضات لا عملية سهلة الانسجام<sup>(٤)</sup>.

من هنا نلاحظ أن الجدل عند ماركس هو قانون الفكر وقانون الواقع في آن واحد، فالعلاقة بين الإنسان والطبيعة، وبينه وبين الآخرين في إطار التاريخ إنما تخضع لعمليات جدلية<sup>(٥)</sup> على الرغم من تفريق أرسطو السابق بين الجدل والتحليل المنطقي فإن كلمة جدل في الفكر الأوربي ليست بعيدة تماماً عن مصطلح المنطق، حيث ظهرت كلمة "dialectique" في

الإنجليزية في القرن الرابع عشر في معناها اللاتيني المقبول لوصف ما نسميه الآن المنطق "logique"، ولقد كانت لفظة "dialectique" الفرنسية القديمة، وكلمة "dialectica" اللاتينية، ولفظ "dialektika" اليونانية تعني في كل ذلك النقاش والمناظرة. ومن ثم الاستنتاج، أو تحري الحقيقة عن طريق النقاش.<sup>(1)</sup>

ولعل يوسعنا أن نخلص مما سبق إلى أن الجدل بمعناه الإيجابي يمكن أن يكون طريقة الفكر الذي يوجه حركته إلى جهات متعارضة تؤثر فيه تأثيراً متقابلاً يقضي في النهاية إلى تقدمه، مثل: جدل الحدث والسياق، والحب والواجب، والعبد والسيد.

ومن معانيه أيضاً أنه موقف الفكر الذي يقرر أن حكمه على الأشياء لا يمكن أن يكون نهائياً وأن هناك باباً مفتوحاً لإعادة النظر فيه دائماً، والجدل أيضاً هو اتصاف الفكر بالحركة، وميله إلى مجاوزة ذاته، على أن تكون طريقته في فهم كل شيء إرجاعه إلى المحل الذي يشغله في تيار الوجود المتحرك.<sup>(2)</sup>

إن المتتبع لسيرة عز الدين إسماعيل يستطيع أن يتأكد من أن ثمة عوامل قد لعبت دوراً أساسياً في بناء هذا الطابع الفكري الجدلي لديه، منها: الطبيعة العقلانية الفطرية التي طبع عليها عز الدين إسماعيل. والطبيعة الجدلية في محاضرات أستاذه الشيخ أمين الخولي بالمرحلة الجامعية وفي المحاضرات التي تحولت كما يقول عز الدين إسماعيل إلى حوار بيني وبينه، حيث يتجه إلى أمين الخولي ويسأل سؤاله المعتاد: أين وقفنا في المرة السابقة، فأرد: ناقشنا كذا وكذا، فبدأ في الشرح ويعود إلى الجدل، ويلغض على الدخول فيه، ومع الوقت وجدت نفسي مرهقا من جداله، فجاء مرة يسأل، فأجبته لقد انتهيتُ خلاص، ولم تعجبه الإجابة.

وإذا كان حديثنا يتمدد حول بنية الجدل الخلاق في فكر عز الدين إسماعيل فإن من أهم خصائص البنية على وجه العموم، أن قيمة عنصر ما فيها لا يتحدد إلا في ضوء قواعد النظام الذي تنتمي إليه البنية.

من هنا نستطيع أن نطرح فرضيتنا المتمثلة في أن شبكة علاقات هذه البنية الجدلية الخلاقة في كتابات عز الدين إسماعيل تقوم على مدى الانسجام والانصهار الحاديين بين مجموعة عناصر من البنى الجزئية التي تتجسد متداخلة أحيانا ومتوازية أحيانا أخرى لتتصنع فضاء هذه البنية الكلية. لهذا الجدل الفكري الخلاق.

ولعل مفهوم البنية والبنية الموازية، سواء في صورتها الكلية، أو في عناصرها الجزئية التي تتمثل في نسج الأبنية المتداخلة: بنية الاستقصاء، بنية الشمول، بنية التحول، بنية التنظيم الذاتي. لعل هذا المفهوم الكلي تعكس كتابات عز الدين ذاتها منذ البدايات، حيث رأى في كتابه: "الأسس الجمالية في النقد العربي" نوعاً من التوافق بين البنية القبلية والبنية الشعرية في العصر الجاهلي.

وقد اكتشف علاقة تعبير النظام الاجتماعي القبلي عن الفكرة البنائية في القصيدة الجاهلية حيث كتب يقول: "إن الفكرة البنائية في القصيدة العربية تعبر أجسام تعبير عن النظام الاجتماعي القبلي الذي كانت حياة العرب مرتبطة به، فالوحدة التي تمثلها القبيلة تتمثل لنا في البيت من الشعر، فإذا كان المجتمع كله عدداً هائلاً من القبائل المستقلة في

شئونها، والتي لا يربطها بغيرها إلا الدم، فكذلك الشأن في القصيدة العربية، فهي مجموعة من الوحدات (الآبيات) المستقلة بذاتها التي لا يربطها بغيرها إلا القافية، والوحدة المستقلة في البيت تتكون من مجموعة من العناصر المتشابهة المتعاونة التي تعمل جميعا في تفاعل وانسجام داخل إطار هذه الوحدة، تماما كما يعيش أفراد القبيلة الواحدة داخل قبيلتهم. وإذا كانت القبيلة هي الوحدة المتكررة في المجتمع البدوي، فكذلك كان البيت هو الوحدة المتكررة في القصيدة<sup>(١٧)</sup>.

إن عز الدين يقدم لنا بهذا النموذج المبكر مفهومها لموظيفة البنية في أنها ذات طابع جدلي، حين "تعتمد على قيم التشابه التي تحدد لنا بنيتين مختلفتين تماما في مضمونها، ولكنهما مختلفتان في مظهرهما العرفي والشكلي"<sup>(١٨)</sup>.

وهو بهذا يؤكد ما للبنية من طابع جدلي في رؤية الأشياء، فهي من ناحية تعارض التزعة الجزئية الانفصالية التي تدعو إلى عزل الأشياء عن مجالها طبقا للزراعة بعض العلوم التي تعالج الأشياء من وجهة نظر ثابتة، ومن ناحية أخرى تدعو إلى إدراج هذه الظواهر في سلسلة من الثنائيات الشدية للكشف عن علاقاتها الجدلية في مثل جدلية العلاقة بين اللغة والكلام، بين الثابت والمتحول، بين القياسي والسياقي، بين الصوت والمعنى . . . لقد قلن عز الدين بطبيعة تفكيره الجدلي - منذ فترة مبكرة من حياته - إلى أن هذه الثنائية الجدلية القائمة على التخالف تنفي في النهاية دائما إلى مفهوم الوحدة، وأن هذا التقابل بين عدد من الثنائيات يولد نظاما من القيم الخلافة هو نفسه يمثل الرابطة الفعالة بين العناصر داخل النسق.

إذا كانت كل بنية عبارة عن شبكة من العلاقات بين عناصر متنوعة يجمعها فضاء البنية، فإن بوسعنا أن نعرض هنا لأهم خصائص بنية الجدل الفكري الخلاق عند عز الدين إسماعيل في العناصر الآتية:

أولا - عنصر الحيدة العلمية والتحرر من العواطف والمواقف الشخصية في مقارنة الموضوعات والنصوص بوصفها أبنية مستقلة يقول في تصدير كتابه الأسس الجمالية في النقد العربي: "وتنحصر مسئوليتي في هذه الحالة في أمانة النقل والتعبير، ومذهبي في هذا النقل أنه حينما تختلف الآراء حول مسألة من المسائل، فإنني أعرض تلك الآراء العرض الذي يوحي إليك أن صاحب الرأي نفسه هو الذي يتكلم، فإذا انتقلت إلى الرأي المعارف أحسست نفس الإحساس، وهذه عندي خطة مثلى في العرض، تتجنب التحيز والتكامل، وبأني رأيي الخاص غالبا بعد أن أوفي الآخرين حقهم من هذا العرض"<sup>(١٩)</sup>. والمراجع لكتابات عز الدين النقدية يلاحظ بوضوح هذا السم من الحيدة . . .

ثانيا - بنية التفكير الشمولي التأملي، والنظرة الكلية ذات الطابع الاستقصائي الفلسفي، وتكاد هذه البنية تطرد في كل كتاباته، فلا يترك الموضوع حتى يطمئن إلى الوصول به إلى أقصى غاياته، ولعل في المقدمة التي أعدها لكتابه: "المصادر الأدبية" خير مثال على ذلك، فقد رأى - قبل أن يعرض لأهميات الكتب العربية وأقدمها - حقيقة أن يتعرض لأصول الكتابة العربية والتأريخ لها مع رصد دقيق لغرض التدوين، ومراحل الكتابة بشكل يجعل من هذه المقدمة بحثا أصيلا في موضوعه حيث "خلص إلى أن حركة التدوين ظلت حتى نهاية القرن

الثالث الهجري مصاحبة للرواية الشفهية، علماً بأن الاعتماد على الرواية في يادئ الأمر كان أكثر، ثم نشطت حركة التدوين حتى صارت معادلة للرواية وغلب التدوين بعد ذلك على الرواية في فترة كانت فيها المعارف والعلوم العربية قد تأسست واتسع نطاقها ونشط التأليف فيها<sup>(١٤١)</sup>.

كما أشار إلى أن هنالك نوعاً من التوازي الملموس بين حركة التدوين لدى العرب منذ العصر الجاهلي وحجم المدونات التي أنجزت، وتوافر الوسائل الصالحة للتدوين، تلك التي تطورت استجابة لطالب الحياة...

ولعل أهم ما يلفت نظرنا في هذه المقدمة الطويلة للكتاب - بلغت نحو خمسين صفحة - هو ذلك الاهتمام الكبير بالتجميعين والمقارنة وتقليب الأفكار والموازنة بينها سعيًا من أجل الوصول إلى نتائج أقرب ما تكون إلى اليقين، يلفتنا كذلك هذا التنوع المنطقي المتسلسل لكثير من الأحداث التاريخية التي استعان بها سعيًا لاستقصاء الظواهر من ناحية والإقناع والتأثير من ناحية أخرى، مستعيناً في كل ذلك بعدد وافر من النماذج والشواهد الدالة المعيزة، والبالغة لأفكار الطروحة<sup>(١٤٢)</sup>.

ثالثاً - بنى التحول وهي الاعتقاد بأن الكل البشري ينطوي على دينامية ذاتية أو جوكية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية بمعنى أنها تغيرات تحدث داخل النسق أو البنية وتتبع منها، ولقد آمن عز الدين بثقافة التحول سواء في بنية الفكر أم في بنية الواقع المعيش الذي يعد الثبات في بنيته شرباً من الاستثناء، لقد كتب عز الدين يقول: "يصورنا ابن لا يعرف الثبات، ومن ثم فإنه يستعني على الأفكار أو النظريات النهائية، ويترك الباب مفتوحاً دائماً للاجتماعات... إن التثبيت بالثبات قرين الطمأنينة، ولكن لأي شيء يستطيع إنسان عسريناً أن يطمئن، وكل شيء من حوله يتغير، وما كان موثقاً به ذات يوم لم يعد قميناً بهذه الثقة... وكل قاعدة صلبة ما لبثت أن اهتزت، وفقدت... على نحو ما - صلابتها، وكل نظام صارم، فقد تماسكه وصرامته، وفتح حدوده لكل احتمال<sup>(١٤٣)</sup> ويرى عز الدين أن الذين يدبرون ظهورهم لحركة التطور سيجدون أنفسهم مهمشين لأن الواقع الحي النابض المتغير والمتحول لن ينتظرهم<sup>(١٤٤)</sup>.

إن عز الدين يجعل من بنية التحول مبدأ عاماً للنظر في حواكية الأشياء والأفكار والتصورات؛ فهو مثلاً يرى أن بنية الثقافة في حيوياتها وحركة صيرورتها أشبه شيء بالشجرة تبدأ من بذرة صغيرة للغاية، ثم تأخذ في النمو والتفرع، وعلى غصنها النحوص تتشكل الثقافة في صور أولية تتميز بالبساطة في بداية الأمر، ثم إذا بدأ - مع تراكم الخبرة - تدخل شيئاً فشيئاً في صيغ وأشكال معتقدة ومركبة... وكما أن الشجرة في حركة نموها الدائم تهجف بعض غصونها وفروعها الصغيرة، في الوقت الذي ينزع فيه غصون جديدة ما تثبت أن تصير فروعاً، فكذلك الأمر في الثقافة<sup>(١٤٥)</sup> إن البنية هنا ذات طبيعة تحولية وثمة دينامية ذاتية داخلية تؤدي إلى تغيرات تحدث داخل النسق...

رابعاً - بنى التنظيم الذاتي في الكتابة حيث تغدو كتاباته يسجلاً خالصاً من الإحكام والترابط المنطقي في تتبع الظواهر وحل الإشكالات إن بنية الكتابة عند عز الدين تستلزم تنظيم ذاتي، لأنها تضبط إيقاعها وتحفظ لنفسها وحدتها، في الوقت الذي لا تغفل على

ذاتها؛ لأن بنية الأفكار التي يطرحها قابلة طول الوقت أن تندرج ضمن بنية أخرى أوسع منها دون أن تلقد خواصها الذاتية، فهي مثلا بنية تعتمد على فلسفة السؤال والجواب طول الوقت، لكن السؤال الأول يمثل العتبة الأولى للاشتباك مع القضية، فإذا بهذا السؤال يقود إلى سؤال أكثر صعوبة وتعقيدا ثم يترتب على ذلك سؤال تتلجر عبره مجموعة من التساؤلات، وهكذا مع كل سؤال تتسع الدائرة شيئا فشيئا، حتى يتمكن من عرض القضية بكاملها مجيبا على إشكالاتها فيما هو يصنع تلك التساؤلات، وسوف نرى أمثلة على ذلك في أكثر من موضع لكن المهم أن التنظيم الذاتي حاضر دائما لدى عز الدين حتى في المقالات التي تمثل الإنتاج الفكري والتقدي، والتي نطن أنها بنهات متفرقة في صورة مقالات قيلت في مناسبات مختلفة؛ لقد كتب يقول - في مقدمة كتابه (آفاق معرفية):

"قد تنتج الأشياء مفرقة في أزمنة متباعدة ومناسبات مختلفة فيؤدي كل منها وظيفته البهتة منه في الزمان والمكان ثم ينتهي الأمر، دون أن ينشأ بين بعضها وبعض بالضرورة علاقة تكامل أو تلازم .

ومع ذلك فإن صدور هذه المتفرقات عن مصدر واحد ربما خلق بين بعضها وبعض صلة على نحو ما، قد تكون بادئ الأمر شديدة الخفاء أو بالغة الرهافة، لكنها تظل قابلة لأن تتكشف في لحظة ما أو مناسبة ما، وذلك نظرا لما يتركه المصدر من ميسر في كل ما يصدر عنه، وعند ذاك يتجلى شيئا فشيئا أن وحدة المصدر من شأنها أن تصنع ترابطا بين بعض ما يصدر عنه وبعض<sup>(٢)</sup>.

وأيا ما كان الأمر فإن الخيط الدقيق الذي يجمع بين خصائص هذه البنية الجدلية الفكرية - من حيدة علمية متحررة من العواطف إلى تكثير شمولي تأملي إلى دينامية التحول إلى التنظيم الذاتي المحكم - هو عشق صادق للمعرفة واشتياق أصيل للوصول إلى الحقيقة . من أجل هذا فإن كتابات عز الدين إسماعيل تشكل - بحق - مشاركات بارزة في تاريخ حركة النقد الحديث.

## (٢)

أعتقد أن فهمنا لأنساق التقابل والتقاء الأضداد، والجمع أحيانا بين المتضادات يعد بدخلا إجرائيا مناسباً للولوج إلى عالم عز الدين إسماعيل الفكري بشكل عام، ولخصائص بنية الجدل الخلاق في كتاباته بشكل خاص؛ ذلك الجدل الذي أقامه حول قضايا وموضوعات علمية كثيرة متنوعة على نحو خاص حين راح يدمج بين أفكار وتوجهات - قد تبدو للوهلة الأولى متناقضة - متباعدة في منظومة فكرية شديدة التماسك والانسجام . وإذا كان التألف التام ينال منطق الحياة ويتعارض مع قوانينها، فإن فكر عز الدين - عبر كتاباته الفكرية والنقدية - حاول أن يتجاوز هذا الاعتقاد حيث سعى - جادا - نحو التآلف بين المتعارض عن وعي بهامية المتضادات وفلسفتها.

إن عز الدين لا ينظر إلى عناصر البنية في تقابلاتها على أنها كيونات مستقلة لها ماهيتها ومعناها في ذاتها؛ حيث لا تكتسب هذه العناصر هويتها أو قيمتها الحقيقية إلا من خلال اختلافها عن سائر عناصر النظام؛ لأن المسألة لا تتعلق بظاهرية الشيء بقدر الاهتمام بعمق المحتوى، فلا أهمية للون الزهريين الأبيض والأسود إذ يمكن أن نستبدل بهما الأصفر

والأحمر أو الأبيض والأزرق أو بأي لونين شريطة اختلافهما حتى يمكن تمييز الفرقين المتعارضين؛ لأن هذا التعارض هو الذي يمنحنا النظام أو أساس اللعب.

إن طبيعة البنية الجدلية عند عز الدين قد فرشت عليه هذا اللون من التفكير شديد الخصوصية، هذا اللون الذي راح يستوعب التنوع والاختلاف، وبهرى نوعاً من الوحدة الخاصة والنسيج المستتر خلف الظواهر يجمع جمعا بين ما يراه الناس متناقرا. وللتصت إلى افتتاحية كتابه: "الأدب وفنونه" حيث يقول: "مشروع هذا الكتاب - كما يبدو من عنوانه - قد يوحى بالتفكك وانفصال أجزائه واستقلالها. ولكن الحقيقة أن هناك وحدة فكرية عامة تشمل جميع الفصول؛ ذلك أن كل فكرة كبيرة وردت في أي فصل من الفصول كانت تراعى وقد تجد أصداء لها في الفصول الأخرى"<sup>(١٦)</sup>.

وللتصت إليه - مرة أخرى - حين كتب يقول في مدخل كتابه "آفاق معرفية":

"قد تنتج الأشياء مفرقة في أزمنة متباعدة ومناسبات مختلفة فيؤدي كل منها وظيفته المبتغاة منه في الزمان والكان ثم ينتهي الأمر، دون أن ينشأ بين بعضها وبعض بالضرورة علاقة تكامل أو تلازم.

ومع ذلك فإن صدور هذه المتفرقات عن مصدر واحد ربما خلق بين بعضها وبعض صلة على نحو ما، قد تكون بادئ الأمر شديدة الخفاء أو بالغة الرهافة، لكنها تظل قابلة لأن تتكشف في لحظة ما أو مناسبة ما، وذلك نظرا لما يتركه المصدر من ميسمه في كل ما يصدر عنه، وعندذاك يتجلى شيئا فشيئا أن وحدة المصدر من شأنها أن تصنع ترابطا بين بعض ما يصدر عنه وبعض"<sup>(١٧)</sup>.

إن هذا التفكير ذا الطبيعة الجدلية هو ما جعل عز الدين يعتمد على آلية من أهم آليات البنية في مقارباته الفكرية والنقدية ألا وهي آلية الثنائيات الضدية binary opposition التي يتخذ منها وسيلة للرؤية حيث ينظر للشيء، ونقيضه ليستولد فكرته الخاصة، ولندع عز الدين يشرح لنا ذلك حين كتب يقول: "الفكرة والفكرة المضادة تشغلان تفكيري دائما، فحين أشغل بفكرة تنهت الفكرة الأخرى المضادة فورا، وهكذا لا أرى الأشياء من وجه واحد أو وجهين، وربما قلبت الأمر على وجوهه المختلفة؛ لأن الحقيقة ليست هذا الوجه أو ذاك لكنها جماع هذا كله"<sup>(١٨)</sup>.

إذا كانت العناوين عبارة عن أنظمة دلالية رمزية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية كما يقول بارت<sup>(١٩)</sup>، وإذا كان العنوان أيضا مقناحا تقنيا يحس به السيميولوجي نهض النص وتجاعده وترساته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي<sup>(٢٠)</sup>، فإن بوسعنا أن نرى في عناوين عز الدين ما يكشف عن الطابع الفكري الجدلي الأصول في كتاباته، ويكفي أن اقتطع بعض العناوين الفرعية داخل كتابين فقط من كتبه: الأول - الشعر العباسي الرؤية والفن<sup>(٢١)</sup> وينطوي على عناوين مثل: (١- الجدل بين محمد النفس الزكية وأبي جعفر المنصور ٢- مناخ الجدل الديني ٣- وجهان لعملة واحدة/الزهد والمجون ٤- بين الموروث والجديد ٥- تقليديون ومجددون ٦- الهجاء بين القديم والجديد).

أما الكتاب الآخر، فهو "آفاق معرفية في الإبداع والنقد والأدب والشعر"<sup>(١٧)</sup>، وفيه عناوين تشي بهذا الطابع الثنائي الجدلي أيضا مثل: (١- الباعلية والانتفاعلية ٢- الأدب العربي القديم من منظور الدراسات الأدبية الحديثة ٣- تكنولوجيا الاتصال بين الفردية والجماعية ٤- الأدب والتكنولوجيا ٥- مدرسة الديوان تنظيرا وإبداعا).

### تساؤل الثقافة وثقافة التساؤل:

إن عز الدين كان معنيا دائما بالتساؤل الذي يعده الأداة الرئيسية للإنتاج الفكري، فقد تناول بنية السؤال والجواب وثنائية المسائل والمسئول، والحضور والغياب لكل منها، والسؤال والإبداع، والبعد الجمالي لبنية السؤال والجواب.

لقد أسهم الراحل في نشر ثقافة الفكر عن طريق السؤال والجواب بالكتابة المباشرة عن فلسفة السؤال والجواب، في بحث له بعنوان: "جماليات السؤال والجواب" والتي اعتبر فيها أن بنية السؤال والجواب هي الأساس الدائم "لأية حركة ذهنية وأي تعامل مع الواقع، ومع الحياة، ومع الإبداع ومع العلم ومع الآخرين، أي أن السؤال والجواب يشكلان معا عصباً أساسياً في صميم الوجود الإنساني، ويشكلان كذلك جزءاً ضلعياً للغاية عندما نستقصيه في بنية اللغة التي نستخدمها في مستويات الاستخدام المختلفة"<sup>(١٨)</sup>.

كما أن كتابات عز الدين إسماعيل تمثل بلوكاً فريداً في استغلال الطاقات الهائلة التي يمنحها التساؤل عن الكتابة.

فإذا نظرنا إلى كتاب "الأدب وفنونه"، وهو مثال جيد يعكس به أهمية التساؤل الثقافي في الوصول إلى الحقائق، وفي المقابل الكشف عن إمكانية نشر ثقافة التساؤل في مجتمع البحث الأدبي على النحو المطلوب، إذا نظرنا إلى كتاب "الأدب وفنونه" وهو يمثل مرحلة البدايات مما ألفه عز الدين إسماعيل سنجد أن الرجل منذ البداية يحمل بذرة هذا الفكر أجدل المسائل دائما، حيث يطالعنا في مفتتح الكتاب بعبارة شهيرة للقدسي "أوغسطين" يقول فيها: "إنني أعرفه إذا لم أسأل، فإذا سئلت لم أعرف". ويتضح في لحظة تأملنا لهذه العبارة أنها دعوة مباشرة لعدم الوثوق في اقتناعاتنا السابقة دائما، لأنها اقتناعات تدفعنا إلى الاطمئنان بأننا نعرف كل شيء، أما التساؤل فهو العين الباحثة عن الحقيقة لأنه حتى لو كان بسيطا فإنه يعد ضربا من الاستفزاز والتنبيه نحو الإيمان بعدم ثبات الحقيقة ونسبيتها وتطورها الدائم.

إن عز الدين إذ يقدم لكتابه الأول بهذه المقولة، لا يدفع بها مجانا، إنما ليمهد لما أنه يقبل على نوع من الكتابة التي تعتمد على الجدل البناء مع قارئه، فهو لا يريد أن يقدم معلومات جاهزة يصادر بها على عقول الآخرين في تعريفه للأدب، وما أمسر ذلك، إنما يدعونا إلى رحلة من التجاور والجدل حول مفاهيم كنا نعتقد أنها أصبحت ثابتة ومستقرة، ونشرب على ذلك مثالا من خلال كتابه سابق الذكر يقول: "من حق القارئ أن يتوقع هنا أن أبدأ حديثي إليه عن الأدب بأن أقدم إليه تعريفا لهذا الأدب... وليس من الصعب أن أسوق هنا طائفة كبيرة من التعريفات التي يعرف بها الأدب، ولكن ينبغي أن نذكر أنه من الأفضل أن نبدأ حديثنا عن الأدب دون تعريف له؛ إذ يكفي عرضنا هنا أن تترسب في نفس القارئ بعض الحقائق الخاصة بهذا الأدب، التي تتصل اتصالا مباشرا بجوهره"<sup>(١٩)</sup>.



وبعض عز الدين في عرضه ذي الطبيعة الجدلية متوسلا إلى ذلك ببعض المركبات الأسلوبية مثل أنوات الاستفهام والإضراب، ومثل إذا الشرطية في استخداماتها عند بناء القضية المنطقية، متوسلا بكل ذلك لتصل من الفرضيات إلى أقرب نقطة من النظرية ومن الجزئيات إلى الأفكار الكلية، إنه يفترض في البداية أن الناس تتلق — مثلاً — على أن كلمة "الأدب" تطلق على الشيء المقروء أو المستمع إليه ثم يتساءل:

"ولكن هل الأدب حقاً هو ذلك الشيء الذي يقرؤه الناس أو يستمعون إليه؟ إن تاريخ كلمة "الأدب" في اللغة العربية لا يدل على ارتباط بهذا المعنى".<sup>(32)</sup>

كما أن الكلمة في الآداب الأوربية توحى بالأدب المكتوب أو المطبوع، وإذا كانت اللفظة في الألمانية والروسية تترجم على أن الأدب هو فن الكلمة، سواء الكلمة المقروءة والكلمة المسموعة كان علينا أن نعود لتتساءل: هل يمتلك الأدب فيها تقرأ مكتوباً من شعر مثلاً؟ وعندئذ تكون الكتابة في ذاتها، أي الحروف المنقوشة بالحبر على الورق جزءاً من القصيدة؟ طبيعي أن هذا لا يمكن الأخذ به، وليست الكتابة في الواقع إلا نوعاً من التسجيل لهذا الشعر يضمن وجوده وبقائه في مكان ما. ولذلك يمكن أن يوجد الشعر غير مكتوب حين يتمثل في الذاكرة، وكذلك ليس الأدب ما تنطق به من شعر مثلاً، لأن قراءتنا لهذا الشعر ستتأثر بصوتنا من حيث معدنه وبمقدورتنا على إخراج الحروف إخراجاً سليماً، وعندئذ هل تكون هذه الأصوات التي تخرج من أفواهنا هي الشعر؟ طبيعي أنها ليست كذلك لأنها أشياء متغيرة".<sup>(33)</sup>

ويتخذ عز الدين يعرض علينا محاولات ثم ينفذها ليخلص في النهاية إلى أن تعريفات الأدب بأنه فن الكلمة "لا تكفي للدلالة على الأدب إذا كان المقصود بها الكلمة سواء المسموعة أو المنطوق بها".<sup>(34)</sup>

وما إن ينتهي من عرض لتعريف من تعريفات الأدب حتى ينتقل بنا إلى تعريف آخر ووجهة نظر مختلفة، فيعرض مثلاً لهؤلاء الذين يرون أن العمل الأدبي ليس شيئاً خارج العملية العقلية لأفراد القراء، وهو بذلك يتحد مع الحالة العملية العقلية التي نزاولها في القراءة أو الاستماع إلى قصيدة، أي أن الأدب عبارة عن مزاولة للنشاط النفسي الذي نبذله حين نقرأ الكلمة أو نستمع إليها.

ولكن عز الدين ينظر إلى هذه المسألة أيضاً بشيء من التشكك والاعتراض، إذ "القول إن نشاط القارئ العقلي هو القصيدة ذاتها أو العمل الأدبي ذاته، يؤدي إلى نتيجة غير معقولة، هي أن القصيدة لا توجد ما لم تزاوَل من إنسان، وإنها تخلق من جديد في كل مزاولة".<sup>(35)</sup>

وعلى هذا النحو فإن عز الدين إسماويل يرفض في معظم مباحثه النظرية التعريفات الجاهزة، ولعل رأيه الخاص في هذه الإشكالية ينبع من أمرين: الأول تلك الروح الجدلية التي تتحفظ في إصدار الأحكام مثل عرض الرأي والرأي الآخر وصولاً إلى الحقيقة، والآخر: إدراكه الواعي أن الوصول إلى الحدود الجامعة المانعة إنما يكون في نهاية التفكير لا بدأته.<sup>(36)</sup>

وبهذه الطريقة الجدلية الخلاقة ينظر عز الدين إسماعيل إلى موقف تاريخ فلسفة الفن حين كان نشاطه تسجيلاً لمقولاتين أساسيتين تميزان الأدب هما: المتعة والمنفعة، فمن لدن هوراس إلى نقاد الحدافة يخلص البعض إلى أن الفن متعة ويخلص آخرون إلى أن الفن منفعة، وربما يجمع فريق ثالث بين الخاصتين دون بلورة واضحة لهذه الرؤية.

لكن العين الناقدة المتألمة لعز الدين إسماعيل ذات النظرة الجدلية المتفحصة تنظر للأمر بشكل آخر، إذ يرى عز الدين "أن هناك أشياء نمتعنا وهي ليست من الأدب في شيء"، وكذلك هناك أشياء نافعة ولا تمت إلى الأدب بصلة، فحتى هذان الأثران المعروفان للأدب ليسا إذن أثرين خاصين به. وهنا ينبغي أن نأخذ بأن متعة الأدب ليست مختارة من بين قائمة بالمتع الممكنة، ولكنها متعة أعلى، لأنها متعة لنشاط أرقى أعنى تأملاً لا يهدف إلى حيازة شيء. أما المنفعة أو الجدية والتعليم في الأدب فهي جدية متمعة. أعنى أنها ليست جدية الواجب الذي يجب أن يعمل، أو الدرس الذي يجب أن يحفظ ولكنها جدية فنية جدية إدراك حمى<sup>(34)</sup>.

ويخلص عز الدين إلى أن المتعة والمنفعة في الأدب كما عرفهما يمكنان من الحديث عن الأدب ذاته إذا كنا نتساءل لماذا كان الأدب معتماً ونافعاً؟ وغير تسلسل منطقي يصل عز الدين إلى أن الأسلوب صفة عقلية متحققة في اللغة، ويترتب على ذلك - منطقياً - أن تكون لغة الأديب شخصية. ومع ذلك فإن الأدب يستخدم اللغة السائدة في مجتمعه، لأنه مضطر لأن يستخدم هذه العملة التي يتعامل بها الناس.

والسؤال الجدلي المطروح: كيف يتمسك لنا أن نقول إن لغة الأديب لغة شخصية صرف، وهو في الحقيقة يستخدم لغة الآخرين أو على الأقل ما يفهمه الآخرون من هذه اللغة؟ يطرح عز الدين التساؤل ثم يجيب عنه بالمنطق التحليلي الجدلي نفسه قائلاً: "أما أن الأديب يستخدم اللغة السائدة، فهذا لا شك فيه، بدليل أننا لا نجد أديباً في القرن العشرين يستخدم لغة القرون الوسطى، وأما أن لغة الأديب لغة شخصية فهذا لا شك فيه كذلك، بدليل أننا نجد لكل أديب أسلوبه الخاص الذي يميزه به عن غيره من الأدباء، ويبقى أن يلتقي هذان الطرفان، فيتمثل في الأسلوب العظيم الجانبان الشخصي واللاشخصي<sup>(35)</sup>".

جدلية العلاقة بين القديم والجديد:

إذا كان قديم الثقافة وحديثها حقيقتين يعتقد الناس أنهما شأنان فإن عز الدين إسماعيل كان يعتقد دائماً أن هذه الصدية مفتعلة، إذ يرى أن القديم عصى للجديد، والجديد امتداد طبيعي لذلك القديم.

ولنوضح كيف تعامل عز الدين مع جدلية القديم والجديد أو جدل التراث الثقافي بالوافد الثقافي الغربي، نطالع رؤية الرجل حول ذلك. حيث كتب يقول: "كانت عندي رغبة دائمة في الانتقال والتحول، لا لأفكار ما كان أو التنكر له ولا لافتراض أنه فقد أهميته، ولكن لحقيقة أننا مقتنع بها، أنه لا ينبغي للإنسان أن يحرم نفسه من أي لون من ألوان المعرفة بحجة أنه ضد أفكاره أو ضد ما ينبغي له. من الضروري للإنسان - في رأسي - أن يدخل في ألوان المعرفة المتاحة له كلها أو أن يسمى إليها، حتى يجدد نفسه باستمرار - ألا

يتوقف عند شكل من أشكال المعرفة حقق له في وقت ما الرضا والاكتفاء، فالرضا والاكتفاء ليسا أبديين.

إن كل مرحلة لها ما يناسبها، وما يعطوها الجانب المرضى، لكن لابد من استمرار تجديد المعرفة، وتجديدها بأشكال غير مألوفة، وهذا يكون إضافة لما سبق وليس نقداً أو إنكاراً له أو فقدان الثقة فيه<sup>(٣٧)</sup>.

إن مثل هذا الفهم للعلاقة بين القديم والجديد لهو شأن كل مفكر ليبرالي يهتم بالتطوير والتحديث؛ ذلك أن المفكر المبدع والخلاق ليس هو الذي يفكر في الموضوع لكي يتطابق معه بقدر ما يخلق موضوعات جديدة للتفكير أو يبتكر أدوات فعالة للفهم والتشخيص، يتغير بها فكره، بقدر ما تتحول علاقاته بالأحداث والأشياء والأفعال.

كان عز الدين إسماعيل نموذجاً للمثقف الليبرالي العربي ذي الثقافة الكلاسيكية العميقة المنحاز للجديد في الوقت الذي انقسم فيه المثقفون فئتين بارزتين: فئة استأثرت بالتراث وانغلقت عليه، وفئة هجرته، وأدارت ظهرها له باحثة عن نموذج تحتذي في ثقافة الآخر (الغربي)، لكن جهلها بتراثها انعكس على مردود أفكارها، وما اعتمدته من مناهج، وحتى المنهج المادي الجدلي الذي وظفته بعض دراسات هذه الفئة بدأ صاحباً أو على الأكثر غير باعث على الثقة.

لقد كتب عز الدين المثقف الليبرالي يقول تحت عنوان قراءة لموقفنا من التراث: "كثير بين الكتاب والمفكرين في ميادين الأدب والثقافة بصفة عامة تداول ثنائية: 'التراث والمعاصرة'، على أساس أنها ثنائية تضاد أو تقابل على أقل تقدير، والسبب في هذا أنهم جعلوا التراث مرادفاً للقدم والأسالة، وجعلوا المعاصرة مرادفةً للحداثة والجدة، وربما استقر في أذهانهم أن أحد هذين المفهومين ينفي الآخر، أو لا يتحقق إلا على حساب الآخر خصوصاً عندما تسند إلى القديم - في مفهوم البعض - صفة التخلف وينظر إلى الجديد على أنه رمز للتقدم.. والواقع أن القديم - في مجموعه - ينطوي على عناصر متخلفة ولكنه ليس متخلفاً كله، وكذلك الشأن مع المعاصر أو الجديد فليس كل معاصر أو جديد تقديمياً بالضرورة"<sup>(٣٨)</sup>.

إن الرؤية عند عز الدين والموقف الأخير له كان متمثلاً في أن العلاقة بين التراث والجدة أو المعاصرة ليست علاقة تضاد أو تقابل، أي ليست علاقة حدية في اتجاه واحد، لكنها في الحقيقة علاقة تتداخل وتخرج في الوقت نفسه، يجعل كل عمل إبداعي ضارباً بجذوره في التراث ومقترباً عنه في الوقت نفسه.

إن عز الدين إسماعيل يرى أن العلاقة بين عناصر التراث والواقع علاقة جدلية من الطراز الأول؛ حيث ينشأ جدل ما من خلال الكاتب الأديب أو الفنان المبدع بعامة بين ما ورثه من عناصر تراثية وبين ما يعيشه واقعاً حاضراً، "فتتجلى هذه العناصر في هذا الواقع كما ينحل الواقع فيها، وعندئذ يدخل الطرح البيزنطي لقضية العلاقة بينهما ألا وهي: هل نفهم التراث في ضوء الواقع، أو نفهم الواقع في ضوء التراث؟ فبالجواب عندئذ لا هذا ولا ذاك، ذلك أن تفسير التراث بمعطيات الواقع وتفسير الواقع بمعطيات التراث كلاهما ينطلق من الاعتراف المبدئي بثنائية التراث والواقع"<sup>(٣٩)</sup>.

إن عز الدين ينفي هذه الثنائية لأننا إذا صدقنا أطراف المعادلة سواء عند التراثيين أو التقدميين، لأصبحت النتيجة التي ستنتهي إليها هي أن التراث والواقع بهيئتان مختلفتان متنافرتان ليس بينهما أدنى تجاوب، بل تطرد إحداهما الأخرى، يقول إزاء هذه المعضلة ذات الطبيعة الجدلية فيما يترتب على هذا التنافر بين التراث والواقع: "إننا "نغضب عندما يطرد ذلك الواقع التراث، ونغضب كذلك بالقدر نفسه عندما يطرد التراث الواقع، ولأن القضية مغلوطة من أساسها، كان ذلك الدوران الذي طال مداه في هذه الحلقة المفرغة المعيبة"<sup>(١)</sup>.

والغريب أن يخرج إلينا في هذا الجو عز الدين إسماعيل بفكرته المتميزة على أن يكون كلاسيكيا ومعاصرا، محافظا وحداثيا، قوميا وليبراليا في الوقت الذي يستند فيه إلى مرجعية تراثية إسلامية غتيدة وأخرى غربية جدائية مستوعبة.

**جدلية العلاقة بين الأدب والنفس:**

وإذا كان الجدلي هو فن الحوار والمناقشة، أو كما يقول أفلاطون عن الجدلي بأنه هو الذي يحسن السؤال والجواب بفرض الارتقاء من تصور إلى تصور للوصول إلى أعلى التصورات، فإن عز الدين إسماعيل كان نموذجاً لهذا الجدلي الذي يحسن توظيف أسئلته وإجاباته - كما مر بنا - في عرصة القضية من القضايا.

ويكفي أن نشير هنا إلى حوارهِ حول علاقة الأدب والنفس في مقتتح كتابه التفسير النفسي للأدب حيث يقول:

"العلاقة بين الأدب والنفس لا تحتاج إلى إثبات؛ لأنه ليس هناك من ينكرها، وكل ما قد تدعو الحاجة إليه هو بيان هذه العلاقة وشرح عناصرها.

على أي نحو يرتبط الأدب بالنفس؟ أيستمد الأدب من النفس، أم تستمد النفس من الأدب؟ أم أن العلاقة بينهما علاقة تبادل من التأثير والتأثر؟"<sup>(٢)</sup>

وبعد هذه الأسئلة المتتالية يبدأ عز الدين في الإجابة التفصيلية مسترسلا إلى أدق التفاصيل مؤكدا جدلية العلاقة بين الأدب والنفس حين يقول: "إن النفس تصنع الأدب والأدب يرتاد حقائق الحياة كي يضيء جوانب النفس، والنفس التي تتسلق الحياة لتصنع الأدب هي النفس التي تتسلق الأدب لتصنع الحياة، إنها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكي يلتقيا، وهما حين يلتقيان يضعان حول الحياة إطارا فيصنعان لها بذلك معنى. والإنسان لا يعرف نفسه إلا حين يعرف للحياة معنى"<sup>(٣)</sup>.

**جدلية العلاقة بين الأدب والفن:**

إن هذا الفكر الجدلي الخلاق جعل عز الدين إسماعيل يجدل بين الأدب والفن بحيث يصبح الفن وعلم الجمال وسيلتين أساسيتين لفهم أعمق للأدب، كما أن فهمه الرفيع لقضايا الأدب والنقد قد ألقى كثيرا من الضوء على استيعابه لنظريات الجمال والفن. يقول: "فيقدر إقائتي من النظرية الجمالية في الكتابة في الأدب، أظن أن الممكن أيضا صحيح، أي أن كتابتي عن الفن - يقصد كتابه: (الفن والإنسان) - أفادت من خبرتي بالنظرية الأدبية.

«من هنا تأتى هذه الميزة التى يصبح فيها الإنسان عارفاً بالأصول التى تربط أركان الثقافة المختلفة، لأنها فى حقيقة الأمر تتحرك جميعاً فى متاح واحد مترابط بشكل أو بآخر وليست معزولة كما نتصور»<sup>(١٧)</sup>.

### جدلية العلاقة بين الفن والواقع

عبر كتابته عن مفهوم الالتزام تعرض عز الدين إسماعيل للجدل حول علاقة الإيديولوجيا بالفن عامة وبالشعر على وجه الخصوص حيث نراه يعرض فى كتابه: الشعر فى إطار العصر الثوري لجدلية العلاقة بين حرية المبدع والتزامه نحو مجتمعه حيث كتب يقول: «مع بواكير العصر الثوري الذى نعيشه الآن بدأ التحول فى قرار تفكيرنا فى مسائل الأدب والفن بعمامة، حين وضعت مهمة الأدب فى الحياة موضع النظر والبحث من جديد».

«وعند ذاك كثر الجدل حول موضوع التزام الأديب بموقف من الحياة، وحول تغييره عن العادة الجمالية، وتجسيمة لها، واستشرافه للمستقبل السعيد الذى ينتظرون. كثر الجدل واحتدم فى فترة كان فيها المجتمع يتأهب لتحول فكرى شامل نحو الثورة والاشتراكية، ولم تكن عمليات التحول الفكرى فى يوم من الأيام عمليات ميكانيكية تتحقق بين يوم وليلة، وإنما هى فى الحقيقة عمليات جدلية تتخلق فى بطن تسيى، وتتشرب إلى النفوس هوماً، من خلال ذلك الصراع الفكرى الذى يمر به الأفراد مع أنفسهم ومع الآخرين، ومن ثم كثر الجدل فى هذه القضية، قضية التزام الأديب المعاصر»<sup>(١٨)</sup>.

وبرى عز الدين أن مثل هذا الجدل كانت له قائلته التى لا تنكر فى تنوير الأذهان وتهيئة النفوس لفهم وظيفة الأدب فهما أفضل، ولكن الجدل النظري - من وجهة نظره - لا يكتفى لصنع ظاهرة حيوية ما لم يجد سنداً من الواقع العلمى. إن عز الدين يرى أن هذا الجدل فى الواقع هو جدل بين الإيديولوجية والفن.

«فالإيديولوجية تمثل تفكيراً أو موقفاً فكرياً محدوداً، فى حين أن الفن أفق طليق بلا حدود، فإذا نحن أخضعنا الفن للإيديولوجية فإن هذا يعنى إخضاع المطلق للمحدود أو إخضاع الحرية للقيود... ولا شك أن التضحية بالنفن من أجل الفكرة أو الموقف شىء لا يرتضيه الحياة نفسها».

ومثل هذه الثنائية تقودنا إلى نوع آخر من الجدل حول الاعتقاد فى الإنسان الفرد فى مقابل الجماعة، حيث ساد لقرون عديدة الإيمان بمعرفة الإنسان الفرد، وكان الإيمان بالمعرفة الفردية امتداداً للفكرة الدينية القديمة التى جعلت الإنسان الفرد يحكم على الأرض بتقوى إلهي، ومع التحولات الكبرى خلال العصور الحديثة من المجتمع الزراعى أو التجارى إلى المجتمع الصناعى سقط الإيمان بالمعرفة الفردية وأصبح الفرد فى خدمة الجماعة وأصبح للمجتمع تأثير حاسم على المبدع، ومع حطام فكرة المعرفة الفردية للمبدع برزعت ثنائية جدلية أخرى هل الفن للفن أم للمجتمع، هل الإيمان بالفن أم الإيمان بالمجتمع<sup>(١٩)</sup>.

«قد أرادت هذه الدعوة أن تجعل الفن كياناً قائماً بذاته تتحرك البشرية نحوه، ولكن سرعان ما تبين أن الفن فى ذاته لا يمكن أن يكون عقيدة، لأنه قيل كل شىء نتاج بشرى

شديد المماس بالحياة - إنه يحتاج - كما كان دائما - إلى العقيدة التي تسنده وتكون بالنسبة إليه بمثابة الانطلاق.

ويخلص عز الدين من هذا الجدال النظري بين الإيديولوجية والفن إلى أننا لا نستطيع الانتصار لجانب على الآخر، حيث لا يخدم ذلك طرفا منهما لا الإيديولوجية ولا الفن. حيث يعد ثقل أحدهما على الآخر ضربا من هدر الطاقة والوقت فيما لا طائل من ورائه.

وما دام الناقد ينفي الانحياز لأحد الأمرين الفن (الشعر) أو الإيديولوجيا، فإن النتيجة الطبيعية المحتملة لهذا الموقف أن يشترط للشعر الحق في أن يكون إيديولوجيا بقدر ما يكون شعرا، أو أن يكون شعرا بقدر ما يكون إيديولوجيا، وأن النسق لا مطمع له في الوقوف إلى جانب الإيديولوجيا ضد شعرية القصيدة أو الوقوف إلى جانب شعرية القصيدة ضد ما تنبئ به عن موقف إيديولوجي، فالإبداع الشعري والفني نشاط ذاتي وفردى، في حين أن الإيديولوجيا أو (العقيدة) ليست من نتاج الفرد بل هي من نتاج جمعي، فكيف يمكن للفردى والجمعي أن يتلاقيا في شيء من الانسجام والاتساق؟<sup>(١١)</sup> وهنا نعود إلى جدلية الفردى والجماعى حيث يرى عز الدين أنه يجوز أن تنوب ذات الشاعر في نوات الجماعة ليعبر من خلال شعره عن الموقف الجمعى، كما يرى إمكانية أن يتحول التعبير الذاتى الفردى إلى تعبير عن الجماعة، فهو فردى من حيث الفرد جماعى من حيث الثمرة. وذلك لا يكون إلا إذا استمد الشاعر أفكاره وعواطفه وصوره من علاقته بالمجتمع<sup>(١٢)</sup> وهذا يقودنا إلى سؤال مهم أين تكمن العناصر التى يعتمدها الملقى في تقويم هذا الشعر؟

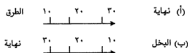
وهنا يتحول بنا عز الدين إلى جدلية أخرى بين وجهي العمل مضمونا وشكلا؛ حيث يفرق بين طريقتين في نقد الشعر يراها مبالغتين: إحداهما تقوم على تقدير المضمون، فقراءة الشعر فيها تتجاوب مع ما فيه من أفكار ومفهوم تشهد على ارتباط الشاعر بالمجتمع، وطريقة أخرى تقوم على تقدير الشكل وقراءة الشعر فيها لا تهتم إلا ببيان ما فيه من جمالية على صعيد اللغة والصورة والرمز والإيقاع.

وإذا اختلف عز مع الانتصار لأي من الجانبين، فإنه يؤسس بناء على هذا الجدال بين المضمون والشكل فكرته في "تقدير الشكل والمضمون" بوصفهما عنصرين متداخلين متجاوبين في الوقت نفسه، فالعمل الفنى (الشعر) من حيث هو كل إنما يتحقق من تجاذب الشكل والمضمون، فليس ثمة قيمة حقيقية لعمل فنى لا تتجلى فيه وحدة الشكل والمحتوى<sup>(١٣)</sup>. وبناء على ما قدمه من فكر حول الموضوع يتساقط في رأيه كل نقد للشعر يقوم على أساس إيديولوجي خالص، مثلما يتساقط كل نقد جمالي؛ فالوقوف الإيديولوجي وحده، لا يصنع شعرا، وكذلك يفقد النقد قيمته إذا خلا من الموقف الإيديولوجي<sup>(١٤)</sup>.

جدل الإيجاب والسلب.

في مقال له بعنوان: "حركة المعنى في شعر المتنبي بين السلب والإيجاب: قراءة رياضية"، يقدم لنا عز الدين إسماعيل نموذجاً لعقليته الجدلية التي يحكمها المنطق والرياضيات في رؤية الأشياء. وبوسعنا أن نتلمس بوضوح هذه الروح في إدراك الأشياء عبر استدعاء الشيء وتقيضه التي تحدث عنها كثيرا، فهو يرى أن المتنبي يؤمن بأنه لا يمكن إدراك معنى الشيء مفردا قائما بذاته، بل يتحدد المعنى دائما في حضور المعنى الآخر،

ويستعين ببعض الأمثلة التي تكشف عن طابع جدلي أصيل في رؤية الأشياء يقول: "فالجميل مثلاً- لا يتحدد فيه معنى الجمال إلا من خلال رؤية القبيح، ومن ثم يمكن أن تتسلخ الأشياء من معانيها المألوفة لها إذا هي وضعت في مقابل أشياء أخرى يكتمل فيها تحقق هذه المعاني، فإنسان كريم يصبح بخيلاً بالقياس إلى آخر يحقق فيه النمط الأعلى من الكرم. فالكرم والبخل إذن ليسا معنيين متقابلين ومنفصلين بينهما هوة من الفراغ، بل هما خطان متوازيان في اتجاه متعاكس يتساعد فيهما كل منهما في اتجاهه الخاص"<sup>(١٠)</sup>. ويستعين عز الدين على ذلك بشكل توضيحي يكشف عن جدلية العلاقة بين البخل والكرم.



واستطرادا لتأكيد جدلية العلاقة يقول شارحاً إن أي خط يقطع هذين المتوازيين يمر بنقطتين متقابلتين من الكرم والبخل متناسب فيها كمية الكرم والبخل عكسياً، فكلما زاد الكرم قل البخل، إلى أن تصبح نهاية الكرم لا شيء من البخل (صفرًا) أو تصبح نهاية البخل لا شيء من الكرم (صفرًا). فإذا كان التقاطع عند خط ١٠ مع خط ٣٠ كان من الواضح أن نسبة ١٠ إلى ٣٠ هي العكوس الكمي لنسبة ١٠ إلى ٣٠، ومن ثم يبدو الكرم والبخل نسبیین، وكذلك الأمر في سائر المعاني أو القيم"<sup>(١١)</sup>.

### عاشق الحكمة وحكيم العشق:

ومرة أخرى إذا كانت الفكرة والفكرة المضادة تشغلان تفكير عز الدين دائماً بحيث يتولد من اجتماعهما نور الحقيقة، فإنه خلص في قراءته لصالح عبد الصبور بمنهجه الجدلي المعتاد إلى أنه إذا كانت البشرية قد عرفت نموذجين: الأول منهما "فاوست" الذي راح يسعى للحصول على المحال في باب الحقيقة، فلما أهجزته راح ينشد المتعة والثروة والقوة، والآخر هو نموذج "دون جوان" الذي راح يبحث عن الحب في كل مكان على أمل العثور على مثال الأنوثة الكاسل، وإذا كان هذان النموذجان، نموذج الباحث عن الحقيقة ونموذج الباحث عن الحب يعيشان في وعي البشرية منفصلين، فإن صلاح عبد الصبور استطاع أن يقدم في شعره صورة لنموذج شعري يستوعب تجربة النموذجين السابقين في بنية موحدة، وذلك عن طريق هذه الثنائية الجدلية: عاشق الحكمة وحكيم العشق، التي يرى فيها عز الدين كلاً متلازماً ينتهي إلى أن بنية عاشق الحكمة عند صلاح عبد الصبور لا يمكن أن تترك بمعزل عن بنية حكيم العشق، والعكس صحيح، لقد توحدت دوافعهما، كما توحدت رؤيتهما وأهدافهما البعيدة وكان الشعر في هذه المرة، ولوقوفه بقدم في قلب الحقيقة وبالأخرى

في قلب العشق. هو العامل الحاسم في اندماج النموذجين في بنية واحدة، ومن ثم أستطاع صلاح أن يرسخ في وعينا الحضارى هذه البنية الموحدة<sup>(١٤١)</sup>.

### جدلية النزعة الدرامية

إن قارئ كتابات عز الدين إسماعيل النقدية والعلمية لا يكاد يخفي عليه تلك النزعة الدرامية البارزة سواء في فهمه للأدب والنقد بشكل خاص أو إدراكه لقوانين الحياة بشكل عام، وهي تعنى بتعبير عز الدين نفسه "الصراع في أي شكل من أشكاله"، والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد وإنما يأخذ دائماً في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستلحق وراءه باطن، وأن التناقضات وإن كانت سلمية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الوجب، ومن ثم كانت الحياة نفسها إيجاباً يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات<sup>(١٤٢)</sup> يمضي عز الدين في رؤيته الجدلية الدرامية حول الفن والحياة قائلاً: "فإذا كانت الدراما تعنى الصراع فإنها في الوقت نفسه تعنى الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة، فإذا كانت طبيعة بناء الحياة في مجملها جزئية من جزئيات هذا البناء. أسمى مفردات الحياة ذاتها فكل واقعة جزئية من وقائنا اليومية، بل كل نظرة وكل كلمة هي بنية درامية مهما شوك حجمها، وسواء التقننا إلى هذه الخاصية فيها أم لم نلتفت"<sup>(١٤٣)</sup>.

لقد كتب يقول عن فكره ذات مرة: "أظن أنني أميل إلى الفكرة بروح الدراما، الفكرة والفكرة للشادة تشغلان تفكيري دائماً حين أشغل بفكرة تنهت الفكرة الأخرى المضادة نوراً. وهكذا لا أرى الأشياء من وجه واحد أو وجهين. لكن ربما قلبت الأمر على وجوهه المختلفة، وأعطيت كل وجه حقه في أن يبدو في كماله الخاص به، حتي يقف إلى جانب الوجوه الأخرى بالقوة نفسها. عند ذلك يتفصح أن "الحقيقة" ليست هذا الوجه أو ذاك فقط ولكنها جماع هذا كله. وهذا ما يفسر إنني لا اقتنع بالوقوف عند قضية وقفة نهائية أويقول الكلمة الأخيرة في موضوع ما، هذا لا يقتعني ولا يرضيني، فأنا أبحث عن الشيء الآخر الذي قد يكون مضاداً أو ناقذاً، ربما يكون أكثر أو أقل لكنه يستحق أن يعرض وأن يختبر الذي قد يكون مضاداً. أو ناقذاً، وأن يدخل في دائرة المعرفة"<sup>(١٤٤)</sup>.

وربما كان هذا اللون من التفكير أقرب إلى ما بدأه هيجل من اتجاه فلسفي هو ما يطلق عليه "dialectic"؛ حيث يقول هيجل بأن كل فكرة تحمل في داخلها نقيضها الذي يتصارع معها ليكون فكرة جديدة يظهر داخلها نقيضها، وليس بغريب أن نعرف من الأصول اليونانية لكلمة دياكتيك أن الكلمة كانت تعنى المجادلة للوصول إلى الحقيقة باكتشاف التناقضات التي يتضمنها استدلال الخصم والتغلب عليها..

إن ما عرضه علينا عز الدين إسماعيل يمثل حقيقة ما يعرف بهجدل الفكر في أوضح صوره حين يعنى هذا الفكر بتتبع مسار الجدل في ميدان العقل الخالص، حيث يدرس الفكر من زاوية الذات ثم يدرسه من زاوية الموضوع ثم يدرسه أخيراً من زوايا الذات/ الموضوع مجتمعين وصولاً إلى أهداف هذا الجدل في عرض الأفكار والحقائق.



## جدل الذات والآخر

في مقال له بالعنوان السابق جدل الذات والآخر في "أبجدية الروح" لعبد العزيز المقالح، يبرز عز الدين ذلك الطابع الجدلي الأصيل في مناقشته للديوان حين يعرض علينا ألوانا من علاقة الذات بالآخر تأخذ شكل التناهي مرة وشكل التضاد أخرى، حتي يصل بنا إلى أن هذه الأشكال المختلفة من علاقة الذات بالآخر قد بلغت حدًا من التعقيد بحيث يصبح أمامنا مربع للعلاقات على النحو الآتي:

علاقة خطاب الشاعر إلى نفسه.

علاقة خطاب الشاعر إلى الآخر.

علاقة خطاب الشاعر عن الآخر.

علاقة خطاب تماه مع الآخر.

ويخلص من ذلك إلى أن "الآخر في أي شكل من أشكاله هو بمثابة المرآة التي تتجلى فيها الذات لذاتها، التي يتضح فيها ومن خلالها وعي الذات بذاتها، التي تجد فيها الذات طرقًا للتحقق على نحو أوقع وأفضل وأصح بالنسبة إلى نفسها"<sup>(١)</sup>، وكل ذلك يتم عبر تقابلات من الأحوال جدلية الطابع مثل ما يتصل بإقبال الشاعر أو نفوره، تقبله للأشياء أو رفضه إياها، بوعيه بها أو لا وعيه، وباختصار أي بالعلاقات الإيجابية والسلبية التي تربط بين الشاعر والأشياء.

ويترتب على ذلك إمكانية أن تطرح الذات ذاتها من خلال الآخر بالخطاب إليه أو عنه أو بالتماهي معه. وربما تنقسم لكي تصبح موضوعًا لذاتها أحيانًا.

وإذا كان من السائد الاعتقاد بأن تكشف الذات لنفسها محل مشاكلها فإن رؤية عز الدين تتأقش هذا تمامًا، حيث يرى أن "المزيد من تكشف الذات لنفسها، أي المزيد لمعرفة الذات كذاتها ليس حلًا من الحلول التي تريح الذات، بل أقول إن العكس قد يكون صحيحًا، أي أن أصعب الذات عندئذ تزيد؛ إذ إن همومها تتزايد بقدر ما يتزايد وعيها بذاتها.... وعندما يكون الآخر وسيلة أو أداة تعذيب للذات فإنه يمكن أن يشكل في الحقيقة أزمته في هذه الحالة يستوي في ذلك أن يكون الآخر فردًا أو يكون جماعة، أن يكون حتي صديقًا أو عدوًا، لأنه في كل الأحوال هناك عذاب للذات يتحقق بشكل أو بآخر بغض النظر تمامًا عن موقف الآخر من هذه الذات"<sup>(٢)</sup>.

## جدل الأنا والآخر

وإذا كان الفكر الإنساني يجمع على أن هناك جدلاً بين الذات والآخر من ناحية وبين الذات والموضوع من ناحية أخرى، فإن عز الدين إسماعيل يفترض جدلاً - أن هناك جدلاً مستترا مسكوتاً عنه ومخفياً يقع خلف ثنائية الأنا/الآخر حيث كتب يقول في بحث بعنوان: "الأنا والآخر": "ومع تقديري لكل فلسفة حول ثنائية الذات والموضوع فإني أود أن أطرح الآن ما أتصور أنه المسكوت عنه، والمختفي وراء ثنائية الأنا الآخر، ألا وهو ثنائية الأنا والأنا.

ولم لا هل منا من يتأمل في نفسه فلا يلوح أن لفظ "أنا" ليس له إلا مضمون واحد محدد وموحد؟ وكيف وهو يعرف من خلال التجربة أنه كثير؟ ما يكلم نفسه؟ فمن عندئذ

يكلم من؟ هل المتكلم هو أنا والمستمع عندئذ هو أنا أيضاً؟ ألا ينبغي أن يكون المستمع "آخر" وليس أنا؟<sup>(١)</sup>

ويخلص عز الدين إسماعيل عن طريق عرضه المنطقي الجدلي إلى أن الأنا الحقيقية تظهر في صورة الأنا المستعارة، وإذا كانت هذه الأنا المستعارة هي "أنا التمثيل" والمجاورة والخضوع للأعراف والتقاليد والنظم والقوانين فإن الأنا الحقيقية هي ذلك الجوهر المتورد على التصنيف والتوظيف، ومن هنا يفرق عز الدين إسماعيل بين الأنا الحقيقية والأنا المستعارة: فالأولي تحلم بمعزل عن المجتمع، لكن الأنا المستعارة تنهمك في المجتمع؛ الأنا الحقيقية تميل إلى الطبيعة في توحيدها وتفردها، والأنا المستعارة (يوصفها قناعاً للأنا الحقيقية) تميل إلى المجتمع في تعددها وتنوعها، والنصيحة القديمة التي كانت تقول: "ليس لكل حال لبوسها" ليست بعيدة عن هذا التحليل، فالأنا المفردة قابلة لأن تتوارى وراء الأقنعة المختلفة التي تقتضي ظروف المجتمع لبسها لأداء أدوار مختلفة<sup>(٢)</sup>.

وهكذا يعرض لنا قضية الأنا والأنا عبر جدلية الحضور والغياب بين الأنا المستعارة والأنا الحقيقية وصولاً إلى أن جدلية الأنا والأنا ربما تكون هي جدلية الفطري والحشاري<sup>(٣)</sup>. وأخيراً وليس آخراً فإن كتابات عز الدين إسماعيل تشكل - بحق - منارات بارزة في تاريخ الأدب العربي وحركة النقد الأدبي الحديث في مصر والعالم العربي بآثره، وهي بشهادة النقاد المعاصرين "بمثابة الصوى التي تحدد سبل النقد الأدبي العلمي والمنهجي، وأهم ما تتصف به مؤلفاته مواكبتها لكل جديد، وانفتاحها على كل التيارات والنظريات بهدف التفاعل معها والتعريف بها واختبار مقولاتها من خلال التطبيق الإخلاق الذي يغلب عليه الإبداع لا الاتباع والابتكار لا الاتيهار"<sup>(٤)</sup>.

الهوامش:

(١) يقصد بالجدل الموه، ذلك الضرب الخادع من الاستدلال، الغاية منه التفوق على الخصم. مراد وهبة: المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة ط٣، القاهرة ١٩٧٩م، ص ١٤٤.

(٢) سورة النحل الآية: ١٦.

(٣) سورة المجادلة الآية: ١.

(٤) الشريف علي بن محمد الجرجاني: كتاب التعريفات، طبع في مصر ١٣٠٦ هجري.

(٥) جميل صليبة: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٢م/٣٩٢.

(٦) السابق ٢٩٢/١ - ٢٩٣.

(٧) السابق ٢٩٣/١.

(٨) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة ١٩٧٤م لبنان، بيروت، ص ١٠٩.

(٩) مراد وهبة: المعجم الفلسفي، ص ١٤٣.

(١٠) ريموند وليامز: الكلمات المفاوح، معجم ثقافي واجتماعي، ترجمة نعيمان عثمان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٥م/١٤١/١٤٠.

(١١) جميل صليبة: المعجم الفلسفي، ٣٩٤/١.

(١٢) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة ٢٠٠٦م، ص ٦٦٤.

- (١٣) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو-المصرية، القاهرة ١٩٨٠م، ص ١٨١ .
- (١٤) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، مقدمة الكتاب، ص ٦ .
- (١٥) عز الدين إسماعيل: المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٧٧م، النظر المقدمة ص (١-٥).
- (١٦) السابق: ص (١-٥).
- (١٧) عز الدين إسماعيل: مجلة فصول "دراسات في النقد" مج ٨ ع ١، ٢، القاهرة ١٩٨٩م، ص ٤ .
- (١٨) السابق: ص ٤.
- (١٩) عز الدين إسماعيل: المكونات الأولى للثقافة العربية، أبوللو للنشر والتوزيع، ط ٦، القاهرة ١٩٩٠م، ص ٦ .
- (٢٠) عز الدين إسماعيل: آفاق معرفية، في الإبداع والنقد والأدب والشعر، النادي الأدبي الثقافي، عدد ١٢٨، جدة ٢٠٠٣م، ص ٥.
- (٢١) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي ط ٧، القاهرة ١٩٧٨، ص ٧.
- (٢٢) عز الدين إسماعيل: آفاق معرفية، ص ٥.
- (٢٣) محمد عصام بهي: عز الدين إسماعيل المثقف الموسوعي والأساذ الجامعي، حوار معه بمجلة "ق"، العدد ٣٤، منشورات اتحاد كتاب مصر القاهرة ٢٠٠٦م، ص ٦ .
- (٢٤) جميل حمداني: السيموطيقا والعنونة، مقال بمجلة عالم الفكر، مج ٢٥ ع ٣٤، الكويت ١٩٩٧، ص ٩٩.
- (٢٥) السابق: ص ٩١ .
- (٢٦) النظر كتابه: "في الشعر العباسي الرؤية والبن" المكتبة الأكاديمية، القاهرة ١٩٩٤م، صفحات: ٣٩، ١٨٠، ٢٣٧، ٣٠١، ٣٠٦، ٣٦١، بالترتيب.
- (٢٧) النظر كتابه: آفاق معرفية في الإبداع والنقد والأدب والشعر، صفحات: ٣٦، ١٦٦، ١٩٣، ٢٠٧ .
- (٢٨) عز الدين إسماعيل: بنية السؤال والجواب، سلسلة: دراسات نقدية، دار الفكر العربي ط ١، القاهرة ٢٠٠٥م، ص ١١ .
- (٢٩) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص ١٣ .
- (٣٠) السابق: ص ١٤ .
- (٣١) السابق: ١٤، ١٥ .
- (٣٢) السابق، ص ١٥ .
- (٣٣) السابق: ص ١٦ .
- (٣٤) محمد عبد المطلب: عز الدين إسماعيل، سلسلة نقاد الأدب، المرجع السابق، ص ٩٩ .
- (٣٥) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص ١٩، ٢٠ .
- (٣٦) السابق: ص ٤١ .
- (٣٧) محمد عصام بهي، حوار مع عز الدين إسماعيل، بمجلة "ق"، ص ١٤ .
- (٣٨) عز الدين إسماعيل: آفاق معرفية ص ١٤٥.
- (٣٩) السابق: ص ١٤٨، ١٤٩ .
- (٤٠) السابق: ص ١٥٢ .

- (٤١) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص ٥ .
- (٤٢) السابق: ص ٥ .
- (٤٣) محمد عصام بهي: حوار مع عز الدين، مجلة "فن"، ص ١٥ .
- (٤٤) عز الدين إسماعيل: الشعر في إطار العصر الثوري، المكتبة الثقافية، عدد ١٦٢، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦م، ص ١٢ .
- (٤٥) السابق: ص ١٣-١٨ .
- (٤٦) السابق: ص ١٨-٢٠ .
- (٤٧) السابق: ص ٢٠-٢٢ .
- (٤٨) السابق: ص ٢٨ .
- (٤٩) نفسه .
- (٥٠) عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي الشعر، دار الفيلسوف الثقافية، الرياض ١٤٢٦هـ، ١٩ .
- (٥١) السابق: ص ٢٠ .
- (٥٢) عز الدين إسماعيل: عاشق الحكمة وحكيم العشق، مقال بمجلة فصول، ص ٢، ع ١، أكتوبر ١٩٨١م، ص ٣٧-٥١ .
- (٥٣) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية طه، القاهرة ١٩٩٤م، ص ٢٣٩-٢٤٠ .
- (٥٤) السابق: ص ٢٤٠ .
- (٥٥) محمد عصام بهي: حوار مع عز الدين بمجلة "فن"، ص ١٥ .
- (٥٦) عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي الشعر، ٢٢٢ .
- (٥٧) السابق: ص ٢٢٣ .
- (٥٨) عز الدين إسماعيل: "جدك الأنا والأنا"، مقال ضمن مؤتمر: جدلية الذات والآخر في الثقافة العربية، مركز الدراسات الإنسانية والاستقلاليات بكلية الآداب/جامعة عين شمس، القاهرة إبريل ٢٠٠٢م، ص ٥٤ .
- (٥٩) السابق: ص ٦٠ .
- (٦٠) السابق: ص ٦١ .
- (٦١) شكري عزيز الماضي: عز الدين إسماعيل ومقدمات لكتاب عنوانه: تاريخ الذوق العربي، مجلة أفكار، العدد ٢٢٣، الأردن ٢٠٠٧م، ص ٩١ .

# تجليات الجدلي والجمالي

## قراءة في مسرحية

### محاكمة رجل مجهول



طارق شلبي

#### (١) مفاهيم أساسية وإطلالة عامة

هذه الصفحات دراسة لمسرحية "محاكمة رجل مجهول" للدكتور عز الدين إسماعيل، وخير ما نعهد به لهذه الدراسة أن تحدد المفاهيم الواردة فيها، والمنطلقات المنهجية التي صدرت عنها، ونورد إثر ذلك إطلالة عامة على المسرحية بالقدر الذي يضع القارئ في إطارها ويمكنه من الربط بين ما تتضمنه الدراسة من ظواهر مرصودة، وملاحظات مُسجَّلة من ناحية والمسرحية نفسها من ناحية أخرى.

ومما يحقق هذه الأهداف أن نحدد المقصود من مكونات العنوان ..

القارئ لمسرحية محاكمة رجل مجهول يلاحظ أن كاتبها قد بث فيها ثنائيات كثيرة وأقام بين أطراف هذه الثنائيات من المفارقة ما يؤول إلى جدل خصيب، تشرع فيه هذه الأطراف في التصادم والتعارض. وينفصح المجال عبر امتداد النص لهذه الثنائيات في أن تتجاوز متفاعلة متجادلة وقد ألقى بعضها على بعض أضواء كاشفة تتحدد ماهيتها.

أطراف هذه الثنائيات لا تتبدى أمام القارئ ليقارن بينها، بل يستشعر أن عليه واجباً أن يُرَهِف رصده لأمارات التفاعل الجدلي القائم بينها.

والفارق بين المقارنة والتفاعل هنا هو مآل الدلالة التي يستخلصها المتلقي، فالمقارنة تبقى على الفوارق الدلالية بين الطرفين كما هي. فيكون للدال خارج النص من الدلالة ما له منها داخله.

أما في رحاب التفاعل فإن هذه الدلالة يطرأ عليها تغير ما؛ إذ يهب الطرف الآخر - من طرف الثنائية التي أشرنا إليها - بعضاً من دلالاته، ويكتسب هو من دلالة قسيمة دلالة ما.

وهذا التفاعل كله منوط بالنص وعلاقاته، ومن جهة أخرى يدين البعد الجمالي للنص لهذا التفاعل؛ إذ يعد واحداً من عناصره المشكلة.

وتتجه الدراسة صوب هذه الثنائيات المتجادل طرفاها راصدة مجلي جدلها؛ في نطاق السياق الجزئي تارة أو في آفاق الدلالة الكلية الكبرى للنص في مجموعه تارة أخرى وقد اكتسبت من الثراء والعق بما يمكنها من الإحالة إلى بعد تأويلي رامت.

وتعني الدراسة برصد مواز تكشف فيه عن الدور الذي نهضت به هذه الثنائيات المتجادلة في تشكيل النص ودلالته وإحداث التأثير الجمالي على المتلقي.

ولا تُعرض دراسة تعني بهذا الرصد عن الاهتمام بلغة النص. ففيها يتراعى هذا الجدل الخصيب ومنها ينبع هذا التأثير.

وولاء الدراسة في إجراءاتها المنهجية للنص نفسه لا لهذا التصور النظري لمكونات الأسلوب. فنحن نعني برصد الثنائيات المتجادلة. مرهفين السمع إلى صداها في تشكل لغة النص، دون أن "نقتحمه" ملتصين ظواهره اللغوية السفرى وفقا لهذه المستويات اللغوية.

وفي مجال التأويل والتماس الدلالة سيتضح مظهر آخر للولاء للنص؛ إذ ستدع الدراسة النص يروج بما يود أن يقول فلا تخضعه لأن يتخطى بما نريد أن نقوله نحن !

تبدأ المسرحية بظهور "المتهم" وحيدا شريدا يسائل الاحتمالات والتوقعات التي يثيرها ظهوره ويحجب عن تساؤلاته في آن !! ونعرف أنه قد فارق "الرجل القابع خلف الجدران" ناداني ذات صباح - والبسمة في شفتيه كانت مرة - قال :

قد آن لنا يا ولدي أن نتكاشف

فلقد كرست حياتي لك

علمتك ما أعرف

وبوهبتك خيرة أيامي

لكنني لا أرضى لك أن تبقى العمر حبيسا في قفم نفسي

الدنيا واسعة والعالم رحب

والناس هناك ينتظرون

وعلى عيني أن نفترق الآن

لكن لا بد

وسيبقى السطران الأخيران لازمة متكررة تحيل إلى هذا الفراق وإلى ذلك الرجل القابع خلف الجدران.

وعبر رحلة تبغي هذه المعرفة المنشودة يقابل المتهم شخصا يحادثه محادثة عفوية. لكنها لا تسير على نحو منساب مستقيم، فالمتهم يشطرب في انزعاج لطريقة حديث هذا الشخص أو يتخبط في حيرة لعدم إدراك مدلول بعض كلماته.

ويعضي الحوار بين الطرفين متخذًا مسارا أقرب ما يكون إلى التداخي المعقوي للأفكار في ذهن على نحو يبدو في بعض مقاطعه غير مترابط ولا منطقي.

وعلى هذا النحو تتباور تهمة في ذهن هذا الشخص، ويغدو هو ممثلا للاتهام ! ويتبرع أحد الحضور - الذين هم جمهور العرض - ليكون القاضي وإتماما للعبة - قياسا على كرة القدم - ويجب أن يكون هناك ظهير أيمن وظهر أيمن مع القاضي الذي هو قلب هجوم !!

وعبر حوار مطول متعدد الأطراف بين المتهم وممثل الادعاء والقاضي وعضوي اليمين واليسار يستعرض المؤلف مقولات النص ويبحث ما يشاء من رموز. ويرتد مسار النص صوب التاريخ ناشدا ربط اللحظة المعيشة الراهنة بالعميرة التاريخية المَكْمُلَّة مستعرضا ما كان بين أبي ذر ومعاوية تارة، وسعيد بن جبير والحجاج تارة أخرى. وبمقتل سعيد بن جبير الذي تصوره الكاتب - على خشبة المسرح - "على شكل ظلال تلوح على أحد جانبي الستار الخلفي ثم يتلون المنظر كله بلون الدم". ويلتمس الكاتب صلة بين التاريخ القديم واللحظة الراهنة في تساؤل الستهم الذي وجهه إلى الجمهور.

الستهم: ...

هل يدفع إنسان ثمننا للشهرة روحه ؟  
ولا يقدم النص إجابة لهذا التساؤل عاهدا بذلك فيما يبدو إلى المتلقي:  
الكورس: ولماذا تنتظر جوابا منا ؟

لم لا تسأل نفسك

إن تعمد أولا تعمد

الأمر يخلصك وحدك

ومع تكرار التساؤل يتكرر تذكير المتلقي بنفسه:

الستهم: لكنني أتساءل حقا

هل أعدم نفيًا في الصحراء

مثل أبي ذر

أم أعدم قتلا بالسيف

مثل سعيد بن جبير ؟

الكورس: (بلا اكترات): الأمر سواء

ومع النهاية المفتوحة للنص تلك التي لا ينحصر في وجه محدد يلتمس الكاتب تحول وقع النص على المتلقين من إحداث الأثر إلى حفز تأمل المتلقي ليفطن إلى المقولة الأساسية للنص التي سكنت عنها هذه النهاية المفتوحة كذلك.

الستهم: (يقرأ في الورقة)

الحكم تأجل

- سيكون النطق به في هذا اليوم من العام القادم

(بطوي الورقة)

(للجمهور في دهشة) عجباً !

ضاروا يحتاجون إلى عام كامل

ليقولوا كلمتهم

اللعبة صارت جدًا لا ريب

صارت تحتاج إلى من هو أعلل

كي يخلص فيها

تحتاج إلى من هو أعدل  
كي يصدر فيما الحكم  
مرحى ! مرحى !  
لا أملك إلا أن أتفاد

أما أنتم فلقد طال حديثي معكم  
وثمة أهمية محورية لبعض العبارات، فهذا العبث الهازل الذي سيطر على المحاكمة  
في المسرحية لعبة الآن قد صارت جدا لا ريب. وهذه التمثيلية التي صاغها القضاة وممثل  
الادعاء قد اكتسبت من هذه الجدية فغدت محتاجة إلى من هو أعدل وأعدل.  
وينتهي الكاتب نصه مدفوعا بطبوح أن يبقى بوحه الذي أفضى به في ذاكرة متلقيه.  
انصرفوا الآن إذا شئتم  
وليتذكر كل منكم هذا اليوم من العام القادم  
\* \* \*

## (٢) عتبات النص: جدل الخفاء والتجلي:

ثمة زاويتان نرصد عبرهما علاقة العنوان بالمتلقي، هما: التأثير الجمالي الذي يحدثه  
العنوان من ناحية، ودوره في الكشف عن الجوانب المختلفة في النص من ناحية أخرى.  
والمنطلق الذي يحكم تحرك المتلقين صوب الدلالة اعتمادا على العنوان قدرته على  
إثارة كما هائلا من التحفز الاستطلاعي لديهم في امتلاك المعرفة التي يقدمها الجواب أو  
المتن<sup>(١)</sup>.

يتكون عنوان المسرحية من ثلاثة أسماء "محاكمة رجل مجهول"، وبالنظر إليه في  
إطار المألوف المعبود من العناوين سيتضح لنا أنه ممتد مطول إلى حد ما، فقد يقتصر العنوان  
على لفظ واحد، فإذا بعنوان النص الذي بين أيدينا يتكون من ثلاثة ألفاظ مما قد يعطي  
انطباعا أوليا بأننا سنحوز من العنوان قدرا من الدلالة أكبر من المعتاد المألوف.  
"يتوسط العنوان علاقة عمله/مرسله بمتلقيه حتى لا يكاد يتمكن هذا المتلقي من  
الوصول إلى العمل إلا عبر فعاليتها الخاصة في تلقي العنوان الذي يحمل بشكل ما في  
الأشكال خصوصية عمله داخل بنيته النصية؛ خصوصيته الدلالية والجنسية على السواء، هذه  
وتلك يدخل المتلقي بها إلى العمل مزودا بأحد أهم مفاتيح الشفرة الرمزية له، وهذه العلاقة هي  
التي يجب أن يدور عليها التحليل المنهجي للعنوان باعتباره نصا<sup>(٢)</sup>.  
وتجلى الكثرة النسبية لمكونات العنوان يوازيه امتداد أظهر وأوضح نابيع من  
التركيب. فقد آلت هذه الأسماء الثلاثة إلى تركيب إضافي وتركيب وصفي: محاكمة رجل /  
رجل مجهول.

وفي الإضافة دلالة على التخصيص، وبدل عليه - على نحو أشد احتفاء - الوصف.  
والتقاء التركيبين في عنصر مشترك "رجل" يجلي دلالة جوهرية للمتلقى أن لهذا  
النص المسرحي بطلا هو "رجل" تجري "محاكمته"، ويظل إلى آخر صفحة من هذا النص  
"مجهولا" !



وهذا التجلي لا يظل بمعزل عن مفاوذة جدلية مع "خفاء" يرصد التأمل في بنية العنوان بعضاً من أماراته الدالة.

فعلى صعيد التحعين نلاحظ اطراد التنكير في الأسماء التي يتكون منها العنوان، مما أوجد غموضاً اكتنف العنوان؛ فالتخصيص التابع من الإضافة ومن الوصف لم يبلغ درجة مكتملة من التحدد الدلالي يجعلنا "نعرف" وجهة ما تنحصر فيها الدلالة.

وعلى صعيد التركيب يبقى العنوان على قدر غير مكتمل من الاستقلال التركيبي المفضي إلى التحديد الدلالي كذلك.

فإما أن يلتبس المتلقي محذوفاً يقع - بلغة النحو - مبتدأ: "هي" أو "هذه". وإما أن يكون العنوان بتمامه خبراً للنص كله. وكأن الكاتب ينبه على نحو بالغ الوجازة والكثافة ما ستقرؤه محاكمة رجل مجهول !

"كل نص له مقتتحة الذي يتسلط على المتلقى تسلطاً لا يستطيع منه فكاً... فالعنوان يتحول إلى أداة مصاحبة تأخذ بيد القارئ حتى لا يضل في متاهات النص فتقطع صلته به برغم أنه داخله"<sup>(7)</sup>.

ويتعمق هذا النظر المتأمل أفوار النص "العنوان آلية كاتمة أسرارية تتوقع في إرسالها العادي ذاته زيادة قيمة المعنى الذي يضله المتلقى إليه فالنص ناتج ينبغي أن يشكل وضعه التفسيري جزءاً من آلية التوليدية ذاتها"<sup>(8)</sup>.

وهذه الجدلية بين الخفاء والتجلي سمت عام يصيغ النص كله، المتلقي يصغي للرجل وبإزاء ويتعاطف معه ومع هذا لا يعرف بشكل محدد قاطع مَنْ هو .

والمحاكمة في عبثيتها الهازلة في كثير من مشاهداتها لا تمضي في هذا الطريق إلى منتهاه بل يكسبها غموضاً، وعدم تحدد، مشاهد مساحبة تلوح معها هذه المحاكمة محاكمة حقيقية يلخصها الكاتب - من أجلها شطر النص الآخر ويعنونه بـ "الدفاع" !

وهذه المحاكمة تسفر عن حكم هو كلاً حكم إذ يعلن في غيبة القضاة، على يد محضر بتأجل المحاكمة إلى مثل هذا الوقت العام القادم ..

(3) تشكل النص المسرحي ولقاء الأبعاد المتجدالة

ثمة زاويتان متعددة ينظر عبرهما الناقد إلى النص المسرحي؛ وهما زاويتان تشتملان النص في كليته حال تشكله وتتابع وحداته المكوّنة بعضها إثر بعض.

وتتلخص هاتان الزاويتان في أن تتمثل النص المسرحي معروضاً في رحاب تلقي المشاهد، أو أن نعتبره صياغة لغوية في رحاب تلقي القراءة.

واللافت أن المؤلف قد استبقى روحاً جدلية ثرية في النص أيما كان اعتبار تلقيه.

أ. جدل المسرح والحياة

بداية النص المسرحي تشهد هذا الحوار بين البطل والشاهدين:

المتهم: هأنذا أمثل فيكم يا سادة، يا أهل الدنيا

لكني لا أبرك معنى موقفتنا هذا

هل كنتم حقاً تنتظرون مجيئي ؟

منذ متى ؟ ولماذا ؟

ماذا يتوقع جمعكم الحاشد مني ؟  
 لكنني لا أقدر أن أمنحكم شيئا  
 قلت لكم إنني قد جئت على مضض كيما أعرفكم  
 جئت أحاوركم كيما أعرفكم  
 رجل : (ينهض من بين صفوف المشاهدين الخلفية)  
 لكننا ما جئنا كي نتحاور يا سيد  
 بل جئنا نلهو بعض الوقت  
 هذا يا سيد مسرح  
 والناس قد احتشدوا كي يلقوا السمع إليك  
 كي تبصر أعينهم ما تصنع أنت  
 أنت بمثل

لك دور تلعبه، كلمات تلتقيها، أو تذهب عنها. (ثم يجلس)  
 وثمة مفارقة لافتة في هذا الحوار؛ المتهم يرى الشاهدين - بمنطق النص المسرحي -  
 جزءاً من الحياة؛ وهم يرونه - بمنطق المكان المحتشد - هذا النص - ممثلاً.  
 وهذا الرجل الذي نهض من صفوف المتفرجين سرعان ما سيكون شريكاً لهذا الممثل  
 في كلماته التي يلتقيها !  
 وهذه المفارقة لا يتفاعل فيها المسرح باعتباره مجلي للنص والحياة المادية الواقعية  
 وحسب بل يتفاعل فيها وظيفتان للعرض المسرحي أن يكون لعباً لدور وإلقاء لكلمات أو أن  
 يكون وسيلة للقاء الآخر سعياً صوب المعرفة المتبقاة.  
 ب. جدل البطل والراوي  
 ازواج دور البطل في العرض فأدي دوره داخل النص ثم انضاف إليه دور السرد  
 والحكي.

وقد مهد البطل للارتداد صوب التاريخ والتعقيب على ما يتضمنه المشهد من أحداثه.  
 المتهم : ...

موقفنا هذا يا سادة ليس جديداً  
 رجل من أبناء الشعب (ويشير إلى نفسه)  
 متهم باسم الشعب (ويشير إلى الجمهور)  
 ليس جديداً  
 لكن يبدو أن النسيان محاذ آثار الماضي  
 فدعوني الآن أذكركم .. سأذكركم

(يضاء المسرح حتى عمقه فينكشف المشهد عن جمهور غفير يجلس في صحن جامع  
 ملتفاً حول رواية المسجد وهو يقص عليهم إحدى الحكايات .. على بعد شيخ بسيط الظهر  
 ومهيب، منهمك في صلاته)  
 وبعد الفراغ من عرض حوار مطول بين الشيخ المهيب (أبي نر) والراوي والجمهور  
 الغفير يعلق البطل / السارد مكتفاً دلالة المشهد.

هذا رجل عرفته الأمة في الصدر الأول من نهشتها  
كانت دعوته واضحة وبسيطة  
ولهذا التقى حواليه أهل الشام -  
البسطاء من الناس هنا وهناك -  
إذ لمسا فيه الجرأة

وأحسوا نبض الصدق بكلماته  
وهذا التعقيب ذو وظيفتين أولاهما: تكثيف دلالة المشهد ومغزاه، والأخرى تتعلق  
بالعرض إذ يذكر هذا القول بينما يجري تغيير المنظر على حد قول المؤلف.  
ومع تغييره يعاود البطل السارد دوره المهدد للمشهد المقتطع من التاريخ:  
وأخيرا فقد معاوية عقله  
إذ أمر الجند أن يلتقوا القبض عليه  
فلننظر أي مصير ينتظر الآن أبا ذر !

(ينسحب المتهم إلى جهة اليسار من مقدمة المسرح، ثم يضاء المسرح حتى العمق  
فيكشف عن قاعة فاخرة ... الخ)  
وقد يستكمل البطل / السارد دلالة ما يسرده بتقديم "معلومات" توضيحية حوله:  
(يضاء المسرح كله حتى العمق، فيكشف عن منظر صحراوي - سعيد بن جبير يجلس  
ثانيا رجله تحت، وجواره الحارس يجلس القرفصاء).  
المتهم: (مشيرا إلى الجالسين): هذا الجالس في شملته البيضاء هو ابن جبير  
والآخر حارسه.

هذا نعرفه من بزمته وسلاحه  
(يتحرك المتهم إلى أحد جانبي المسرح حين يبدأ الحوار بين سعيد  
وحارسه)  
ويتجاوز دور البطل مجرد التمهيد للمشهد لينهض بالحكي فيما لا تتسع خشبة  
المسرح لعرضه، والنص المسرحي لتفصيله.

المتهم: لم أقصد يا سادة إلا أن أتعش فيكم بهذا التذكار.

إذ ما زال لقصة هذا الشهم  
لكني إن أزعجكم بالتفصيلات  
فأبو ذر مات وحيدا في منفاه  
في الريذة في الصحراء  
مات وحيدا

فأسائل نفسي وأسألكم

هل تتكرر مأساة أبي ذر

هل أعدم نفيا مثله

أم أعدم مثل سعيد بن جبير ؟

لا يذكر أحد منكم مأساة سعيد ؟

حسنا، فأنا أستاذكم في سرد القصة

ويعتقدنا في هذه السطور تصريح المؤلف بنهوض البطل بوظيفة السرد: "فأنا أستاذكم في سرد القصة" وهو تصريح يلتقي مع تساؤل البطل الذي يقترب فيه موقفه المعروض مع عظة التاريخ المسروبة.

هل تتكرر مأساة أبي ذر

هل أعدم نفيًا مثله

أم أعدم مثل سعيد بن جبير

فما أيسر أن يكون للنص المسرحي راو يربط بين شاهده - على نحو ما فعل فاروق جويدة في مسرحية الوزير العاشق مثلا - وهو راو مستقل عن شخصيات المسرحية. إلا أن النص الذي بين أيدينا يصدر عن طموح إلى ربط اللحظة المعاصرة المعروضة بالقصة التاريخية المستعارة.

### ج- جدل العرض والقراءة

يتوزع وراء النص المسرحي بين انتماءين الأول: أن يكون هذا النص نصا مقروءا تتابع جملة متلاحقة عبر صفحات النص، وتلتحم مشاهدته في مخيلة المتلقي والآخر: أن يكون ممثلا تجري عباراته على ألسنة ممثلين وتتوالى مشاهدته على خشبة المسرح. وقارئ معظم النصوص المسرحية يلمس محاولة توفيق المبدع بين هاتين الصورتين؛ فهو يكتب النص ولديه طموح أن "يشاهده" المتلقون على خشبة المسرح، فإن لم يكن لديه هذا الطموح فهو يهدر هوية هذا النص باعتباره نصا مسرحيا. وللمبدع طموح مواز أن يتجاوز بقاء نصه هذا المدى الزمني - الذي مهما امتد فسيكون محدودا - الذي يعرض فيه نصه على المسرح، فليتمس صورة أطول بقاء لنصه؛ وهي الصورة المقروءة.

ومحاولة التوفيق التي أشرنا إليها تتجلى فيما تتجلى في هذه الإشارات التي تثبت في النص، وتجعل "القارئ" يتمثل صورة "مرئية" "مشاهدة" للنص. وهي إشارات ربما تكشف بالإضافة إلى ذلك مبلغ اعتزاز المبدع بنصه "المسرحي" حق ليووجد ملاحظات تبلور "كيفية" تقديم النص معروضا ممثلا.

وتقدم إشارات المؤلف ما يجعل القارئ "يرى" المشهد المكتوب: "الصالة مشاة وكذلك المسرح وإن كان عمقه ضبابيا - من عمق المسرح يأتي رجل سنعرفه باسم التهم" فوقع الإتهان وضبابية عمق المسرح معالم للمشهد المرئي، ومعرفة الرجل باسم التهم إشارة منحصرة الولاء للبعد القرائي للنص. هي إشارة أقرب ما تكون إلى قول راو سارد لقارئ. والجمع بين البعدين المقروء والعروض في إشارة واحدة أمارة على صدور النص عن الانشغال بهذه الجدلية التي نتحدث عنها.

وتستكمل هذه الإشارات عجز النص المقروء عن تكوين الصورة الكلية المكتملة المتخيلة.

الرجل: (ينهض ويقول كمن يحلطب

الرومانتيكية يا سيد

المتهم: (مقاطعا)

مهلا لا ترفع صوتك كيما أدرك ما تعني

...

المتهم: فلتتفضل

ياخذ الرجل طريقه إلى منصة المسرح

(المتهم لنفسه)

روستكي ! لفظ حلو، موسيقي

....

(يكون الرجل قد صعد إلى منصة المسرح)

مرحى

الرجل: أهلا ! (يتصافحان ثم ينطلق الرجل بنفس الخطابية)

الرومانتيكية يا سيد ...

المتهم : (مقاطعا) لكلك يا سيد تصرخ

...

الرجل: (في سجن): يا سيد أنت تضع وقتي

طريقة الإلقاء، وتحديد مواضع نجوى الذات، ورسم صورة للبعد الحركي المشاهد معا  
يفتقر إليه النص، أمور لا سبيل للوفاء بها إلا بحشد دوال كثيرة قد تفضي إلى التزيد والترهل  
ولهذا كانت هذه الإشارات المكثفة التي تستكمل بناء النص.

وقد يكون لهذه الإشارات دور تتجاوز به أن تكون مجرد العون في تمثيل المشهد  
المعروض لتنهض بدور جوهري في الإبانة عن دلالات عميقة في النص تمثل شيئا من رموزه  
وبعضا من مقولاته.

ويتضح ذلك في مجلس القضاء، الذي ضمنه الكاتب دلالة انتقاد العدل وبطش السلطة  
وفسادها عبر هذه الإشارات الدالة.

عضو اليمين : (متهكما): مع ذلك يسأل عن أخبار الحرب.

القاضي: (ينهر عضو اليمين لأنه تدخل بالكلام، مخالفا بذلك حدود دوره -  
الحوار التالي بين هيئة المحكمة وكان المتهم لا يسمعه).

التعليق على أقوال المتهمين.

من حقي وحدي

عضو اليسار: (ييدي موافقته)

....

القاضي: والتصويب المحكم نحو الهدف أساسي في دوري

عضو اليسار: هذا حق

عضو اليمين : يدعن على مضض

....

عضو اليمين : ياه ! خمسة آلاف كتاب ؟

القاضي : (ينظر إليه غاضبا لتدخله)

عضو اليمين : (في امتعاض) أولا أنتعجب أيضا ؟

عضو اليسار : (يعمل على أذن القاضي هاسا)

القاضي : أعلم أعلم دفعوا ألف جنيه

كل كتاب نصف ريال

ونصيبك محفوظ

ويستشعر المتلقي أن المؤلف قد بنى بعضا من مشاهد المسرحية على تصور ذهني خالص يعز على خشبة المسرح أن تفي به ، وهو ما قد يشي - كما ذكرنا - بشديد وطأة هذه الجدلية بين مجال تلقي النص : قراءة ومشاهدة . فاستدعاء الحدث التاريخي محل العظة والمبرة قد تم دون مراعاة الحيز المكاني الذي تكون خشبة المسرح عليه .

(يشاء المسرح حتى عمقه فيتكشف المشهد عن جمهور غفير يجلس في صحن جامع ملتقا حول رابية المسجد وهو يقص عليهم إحدى الحكايات .. على بعد شيخ بسيط الظهور ومهيب منهك في صلاته) .

والمرح بهمته التقليدي قد لا يتسع لهذا الجمهور الغفير الجالس في صحن الجامع إلا إذا افترضنا توظيف تداخل معطيات الفن السينمائي مع تنسيق مناظر المسرح . فحينئذ يمكن أن يتحقق هذا التثقل المتراوح بين الحوار الجاري في مجلس القضاء والحدث التاريخي المستدعي بالانسحاب الذي يوجي به النص القروء .

(٤) شعرية اللغة

أ- جدل الحقيقة والمجاز .

من الجدليات الفاعلة التي أكسبت النص حيوية لافتة طبيعة التصوير الذي يعد واحدا من أبرز أسباب إكساب لغة النص سمنا شعريا ..

وقد ترد بعض العبارات على دلالتها الحرفية المباشرة دون أن تكتسي بشيء من المجاز ومع ذلك يبقى لهذه العبارات وهجها الأخاذ في تشكيل النص المسرحي :

إني أحتاج إليكم حقا كي أسمعكم صوتي

ما جئت هنا كي أضحككم

لا تخشوا شيئا ، فأنا ما جئت كذلك . كيما أبكيكم

فالأسطر رغم سوقها على معناها الحر في المباشر إلا أنها ذات قدرة على الإبانة عن الأبعاد الداخلية للشخصية واحتياجاتها وكذا إثارة حالة من الترقب لمسار الأحداث .

وقد يحدث السياق أثره الفاعل ، فيفرغ أشد العبارات تحليقا في فضاءات المجاز من خيالها ، ويبقيها دون العبارات المألوفة منزلة !

ولنتأمل قول القاضي :

لا يبقى إلا أن تتعاون

حتى يجد الحق إلى النور طريقه

حتى تجري سفن العدل بريح الحق على متن الحكمة  
فالحق الباحث عن النور المتحري له - يجد ودأب - طريقا - على نحو ما نفهم من  
صيغة المضارع مجاز كثيف إلا أنه في الحقيقة يرد كالتمهيد لمجاز أشد كثافة جرت فيه سفن  
العدل على متن الحكمة مهيبة بطاقة ربح الحق !!

والكثافة التصويرية - التي استحالت إلى كيان كلي ممتد معقد لا تُعد المظهر الوحيد  
للتأنيق في صوغ هذا المجاز، فثمة نمط تركيب في هذا السطر، هو التركيب الإنشائي الذي  
يتمثل اطرافه مظهر آخر ينضاف إلى هذا التأنيق: سفن العدل / ربح الحق / متن الحكمة.

لكن هذا الزخم التصويري الكثيف سرعان ما يترك تأثيرا عكسيا في نفس المتلقي مع  
وضعه في سياقه المرتبط به، إذ ورد على لسان قاض ابتهج لعدم وجود محام يدافع عن المتهم  
وهذه العبارة المصوغة بسمت بالغ الأناقة يجعلها الكاتب منبععا لإثارة حس ضاحك.  
يمضي الحوار بعد مشادة عنيفة بين المتهم وممثل الادعاء:

القاضي : صمتا، صمتا ! وليلزم كل حده.

عضو اليسار: (الذي أفاق [1]) - يهمس في أذن القاضي

القاضي: (لعضو اليسار) لا، بل خرجا عن شرط اللعبة

(ثم للدعي والمتهم معا) ما جئنا يا سادة كي نتشاجر، بل كي نتعاون حتى

يجد الحق إلى النور طريقه

حتى تجري (ويشير إلى عضو اليمين واليسار فيرددون معا)

سفن العدل بريح الحق على متن الحكمة !

والمحاكمة - على لسان القاضي - لعبة فلا بأس فيها أن يردد العضوان مع القاضي -

بإشارة منه - هذه العبارة كثيفة المجاز.

وكنه هذه الجملة تفصحها سخرية المتهم.

القاضي: لكننا نتعاون حتى يجد الحق إلى النور طريقة

حتى...

المتهم: (مكملا في سخرية) تجري سفن العدل بريح الحق على متن الحكمة

ويبرز الكاتب مفارقة لافتة بين سخرية المتهم والإعجاب المنبهر عن عضوي اليمين واليسار.

عضو اليمين : ما أبدع هذا !

عضو اليسار: ما أروع !

هذه السخرية تجعلنا نعيد النظر في النداءات التي بدأ بها ممثل الادعاء، مرافعته:

مولاي القاضي الأعظم، سيف الحكمة !

مولاي يمين العدل !

مولاي يسار الحق !

ولعل هذا الملاحظ الذي لسمناه يرينا مبلغ أثر السياق في إكساب المجاز طبيعة

وخصائصه من ناحية. ويرينا دور المجاز الفاعل في النص المسرحي من ناحية أخرى.

فالتحديد لكنه المجاز يصب في الوعي بجوهر المشهد ودلالته. فمن لم يقطن إلى طبيعة المجاز

- من الزاوية التي سجلناها - فهو بعيد عن محور المسرحية الأصل الذي تصدر عنه.

## ب- الجنس وجدل التشابه والاختلاف

قد يُستغرب أن يكون الدرس الصوتي للغة النص واحداً من مجالات الاهتمام في هذه الدراسة، الغالب على تلقيه العين القارئة لا الأذن السامعة.

ذلك أن الكتابة "تقدم نصاً صامتاً لا غير، على الرغم من وجود كتابات ناطقة، إلا أننا في الواقع نستطلق هذه الكتابات ونسقيها ضمن أسيفة معينة، وهكذا تسلب السامع القدرة على السفر على أجنحة الخيال لتصور المعاني واستوضح ما هو مكتوب"<sup>(١)</sup>

ويظل على الرغم من ذلك للإيقاع الصوتي المسموع - باعتباره مظهراً للشفاهية- أهميته ؛ فرغم معرفتنا للكتابة، وممارستها لها، فإننا لم نستطع التخلص من الشفوية، فهي شيء متجذر فينا، هذه الشفوية التي تتجسد في الخبر لا في المظهر، أي في التفكير طوراً، وفي السلوك طوراً آخر، وذلك على الرغم من التعلم والتبحر في أصول المعرفة بحكم الوراثة الشفوية التي تظل عالقة بالشخص كالتبيعة اللازمة<sup>(٢)</sup>

ويهيمن إدراك العلاقات القائمة بين الدوال على انتباه المتلقي إلى وجود الجنس في النص ؛ تمهيدا لفننته إلى الدور الدلالي الذي نهض به ؛ فالدال لا يحمل دلالة في ذاته إنما منبع الدلالة هي تلك التقابلات الثنائية التي تتم على مستوى الرصيد اللغوي.

يقول الدكتور عبد السلام المسدي: "اللغة هي مجموعة من العلاقات الثنائية القائمة بين جملة العلامات المكونة لرصيد اللغة ذاتها، وعندئذ نستطيع أيضاً ما دأب عليه اللسانيون من تعريف العلامة بأنها تشكل لا يستمد قيمته ولا دلالة من ذاته، وإنما يستمدّها من طبيعة العلاقات القائمة بينه وبين سائر العلامات الأخرى"<sup>(٣)</sup>

"وللظاهرة وجه آخر من التعليل مبناه على ما ذهب إليه سوسير من التصوير التركيبي للغات من حيث هي نظام تتضامن فيه سائر الأطراف، وينشأ من مقتضاه ما سماه القيمة اللغوية التي لا تتم معها لللفظ وظيفته إلا إذا استظهر بغيره، فقيمة كل وحدة إنما تقررها وتحدها الوحدات الأخرى في النظام"<sup>(٤)</sup>

الجنس يركز على مزيج فريد من التشابه والتغاير في مفارقة جدلية ثرية دلاليا بقدر ثرائها الصوتي أو تزيد، ومناطق الفطنة إلى تأثيرها راجع إلى وقعها الجمالي على المتلقي؛ إذ يستوقفه التشابه الصوتي بين المفردتين الواقع بينهما الجنس مما يوجد عنده تساؤلاً عما إذا كان هذا التشابه في نطاق الصوت قد امتد عبر آفاق الدلالة ليلوح هناك تشابه مواز؛ أم أن هذا التشابه الصوتي يخفي وراءه ما يخفي من تعارض دلالي.

ظاهرة الجنس ظاهرة صوت دلالية يتمثل المتلقون دورها عبر الوقع على الأذان انتقلاً إلى إدراك الدلالة في الأذهان.

وقد يكون في هذه السمة الصوتية ما يدفع إلى الوقوف على دلالة السياق الجزئي. نجد ذلك في الجمع بين المعرفة والاعتراف في الحوار بين الرجل والتهن.

التهن: لكنني جئت هنا كي أعرف لا كي أعترف



فالجمع بين هاتين المفردتين: "أعترف"، "أعترف" قد كشف حركة السياق بين مجالين: المعرفة التي يبغيها الرجل - وقد صار دون أن يدري منهما - ونية ممثل الادعاء وتتزايد قدرة الجناس على البلورة والتكثيف عبر "دعابة" النص للمتلقي وقد جمع بين الثقافة والسقافة:

القاضي: هل أنت "متسلف"؟

المتهم: لا، بل أبغي أن أنتقف

القاضي: لا فرق. الآن عرفنا

عضو اليسار: (يعمل فيهمس كلمات في أذن القاضي)

القاضي: (لعضو اليسار): "يتسلف": يعني يتوارى في الأمكنة المستوفة، يلغو في الأوضاع، يهمس حتى لا تسمعه الجدران.

يستخلص المتلقي من الجمع بين الثقافة والسقافة دلالات شتى تسهم جميعها في البلورة والتكثيف.

فالجناس كاشف عن درجة انتباه القاضي المحدود لكلام المتهم. فجعلته يسمع الثقافة سقافة! وهو كاشف عن جهل ومكابرة؛ إذ ادعى أن خطاه كان مقصودا فالتمس فيه معنى. ويكشف هذا المعنى عن نية مبيتة - كنية ممثل الادعاء - لتلفيق الاتهامات وهكذا آلت ثقافة الرجل إلى توارى مريب في أماكن مغطاة بغرض الحديث الخفي عن الأوضاع!

ورغبة القاضي في إحكام الاتهام ييوح بها جناس بين التحقيق الذي أنسرب عنه إلى تدقيق. يقول القاضي معلقا على كلام المدعي:

القاضي: هذا أمر شائك

يحتاج إلى تحقيق، بل تدقيق

ج- التضاد ولقاء الأطراف المتجادلة

من الظواهر البارزة في المستوى الدلالي من مستويات لغة النص: التضاد الذي يشهد تلقيه فاعلية إيجابية من المتلقي وقد تحرك من طرف دلالي إلى طرف دلالي نقيض. مما يعني حركة ذهنية عبر مدى متسع من الدلالة.

"والأشياء قد تتداعى إلى الفكر بأضدادها أكثر مما تتداعى بأشباهاها؛ واستغلال المؤلف لهذه الحقيقة هو جزء من نظرتة العامة إلى الكون والوجود وفلسفته في الحياة"<sup>(٩)</sup>

حيث يدخل في تكوين بنية النص جنبا إلى جنب مع معطيات ومفاهيم معاصرة، وهي الثنائيات والمفارقة، وكل ما يلهم من التناقض والتضاد<sup>(١٠)</sup>

و يرتبط الطباقة بلغة الإبداع: "ارتباطا حميما من حيث تميزه بالتعبير وقدرته على الإحياء وإثارة الانفعال وتمثيل التباين السطحي والعميق في الصورة والحدث من خلال الجمع الفجائي المباشر بين وحدتين متقابلتين"<sup>(١١)</sup>

إن الاعتقاد بشروية إحداث تقابلات بين مجموع الألفاظ المتماثلة أو المتباينة، يعكس حقيقة العملية الدلالية التي تتم في مستوى ذهني معقد، إذ التقاط دلالة صيغة ما يتم بعد سلسلة من التقابلات الذهنية التي يقوم بها السامع، ولذلك ذهب سوسير أن إنتاج دلالة

صيغة ما يتم بواسطة عملية التقابل بينهما وبين صيغ أخرى بإحدى العلاقات التي حددها اللغويون، بما يجعل موضوع البحث، ليس العلامات الفردية المنعزلة، بل أن تدرج (العلاقات) القائمة بين هذه العلامات، لأن (اللغة) ليست كتلة من الوقائع المنفصلة، وإنما هي (منظومة) مغلقة على نفسها، وظيفه كل عنصر فيها تتوقف على موقعه ضمن المجموع..

يقول كولروج: "ولا يتضمن معنى اللفظة في رأيي مجرد الموضوع الذي يقابلها، بل يشمل أيضاً جميع الارتباطات التي تبعثها اللفظة في أذهاننا فطبيعة اللغة لا تمكنها من نقل الموضوع فحسب، وإنما تجعلها أيضاً تنقل شخصية المتكلم الذي يعرض الموضوع ونواياه." (١٩)

ولعل هذه الحركة هي التي دفعت القديس إلى ربط التفاهد بالمعرفة والكشف فقالوا: بغدها تعرف الأشياء. والتقصوا - بالإضافة إلى ذلك - بعداً جمالياً يتراءى هذا الكشف عبره، فقالوا: إن الضد يبرز حسنه الضد!

ومن المتوقع أن يكون لهذه الظاهرة الدلالية جاذبيتها في نص كان صدوره عن تفاعل الأطراف المتعارضة تفاعلاً جدلياً لافتاً.

يظهر ذلك من لدن منبع النص حيث حديث الرجل القادم من عمق شباهي للمسرح إلى الناس؛ فقد جاء فيه

ما جئت هنا كي أضحكمكم

لا تخشوا شيئاً، فأنا ما جئت كذلك كيما أبكيكم

فمع انتفاء غاية الإضحاك وكذلك غاية الإبكاء تتضاعف حيرة المتلقي حول علة المجيء وتزايد حدة تساؤلاته حول هدف الرجل.

ومعلوم أن من أمارات براعة البدء لأي نص قدرته على التواصل مع متلقيه تواصل مؤسسا على الإدهاش وإثارة تساؤلات تكون إجابتها منوطة بالتمثل الواعي للنص كله.

وتحيل ثنائية المعرفة وعدم المعرفة إلى ثنائية العزلة والاتدماج التي ربما تمثل واحدة من مقولات العمل كله:

التهتم: ....

يبدو لي أن الناس هنا قد عرفوا أشياء كثيرة

لم يعرفها ذاك الرجل القابع خلف الجدران

وقد تنحصر الدلالة في نطاق السياق الجزئي المحدود كشفاً عن انفعال الشخصية المسيطر على هذا السياق كما نجد في حيرة التهتم وهو عاجز عن تحديد موقف ممثل الادعاء. التهتم: لكلك لا تعرفه .. أم أنك تعرفه ؟

وثمة مدى الذي لاح عبره التضاد فكان بين صور ومشاهد لا بين مفردات وعبارات؛ يدين الادعاء اتجاهاً يمثلته التهتم. إدانة يبدو أنها قد صدرت عن استنكار جاد. المدعي: ... له أنصار في بلدان أخرى

في الشرق وفي الغرب

لا يعجبهم عجب

إن قيل لهم: السير على الجبهة اليمنى

ساروا في الجبهة اليسرى

إن قيل لهم: الأفريز الشارع لم يجعل إلا للسير عليه  
ناموا فوق الأفريز

إن قيل لهم: الحب يمارس في الحجرات المغلقة الأبواب  
فتحوا الأبواب وخرجوا للشارع  
إن قيل لهم: لبس الأحذية حضارة  
خلعوا الأحذية وساروا في الطرقات عراة

يتجاوز مدى التضاد انحصارا في نطاق المفردات؛ فلا يكون في مجرد الجمع بين  
الشرق والغرب وإن دل على كثرة الأنصار، ولا يكون في مجرد الجمع بين اليمنى واليسرى  
وإن دل على تحديد مكاني تتحدد الصورة في إطاره. التضاد هنا يمتد ويتسع مجاوزا نطاق  
المفردات إلى أفاق الصور. التي أخذت تتجاوز ملحمة على إبراز ديدن هؤلاء الأنصار المنتشرين  
عبر بلدان الشرق والغرب من المخالفة من أجل المخالفة والولع بالتمييز عبر تحدي القوانين.

يطلعا هذا الشكل من التضاد على مظهر من مظاهر التعبير في "المرح" "الشعري"  
الذي يؤثر تجاوز اللغة العادية المألوفة لأنه شعر. ويصون أهدافه السردية - إن جاز التعبير -  
عن التحليق في أجواء الخيال الشعري لأنه مسرح فيعبر بالصورة هذا التعبير الحي للمستمد من  
دنياه الناس المشرب شيئا من وهج الشعر وتأنق صياغته عبر سمته التقابلي.

د- الطي والجدل بين الحذف التركيبي والذكر السياقي

ثمة مواضع من المسرحية شهدت - بلغة الدرس التركيبي - حذفًا؛ حيث خلت  
بعض التراكيب من بعض مكوناتها. ويحدث هذا الإسقاط لبعض المكونات تأثيره اللافت على  
المتلقي الذي يشرع في تعويض هذا النقص وتقدير المخزون اعتمادا على تواصله مع مسار  
الدلالة في السياق. وما يهتف فيه من قرائن تحدد هذا المحذوف تحديدا.

وعلى ذلك لا يكون الحذف نفيًا مطلقًا للمحذوف واستبعادا نهائيا له، ولا يكون  
تقديره تسوية للصنعة النحوية وخضوعا للصورة الشكلية لصوغ العبارة فالتقدير يزول إلى ما  
يحصله المتلقي من دلالة في السياق الذي شهد حذفًا.

يتضح لنا ذلك حين نجد السياق يوجه إلى دلالة الجنون دون أن ينص عليها ليكون  
وقوف المتلقي عليها مظهرًا لوعيه مسار الحوار الجامع بين المتهم والرجل ممثل الادعاء.

المتهم : لا يبقى إلا أنك كنت تحدث نفسك

الرجل: (مستكرا) نفسي ؟ أو تحسب أنني ...

المتهم: (مسرعا) عفوا، لكن الإنسان إذا ما فاض بهم بقلبه راح يحدث نفسه.

لقد وقع الحذف في مكون جوهرى لا ينعقد التركيب محققا إفادته بدونه إلا أن ثقة  
المؤلف بقرائن السياق وتنامي إيقاع الحوار جعلته مطمئنا إلى تقدير المتلقي له؛ فما سكت عنه  
التركيب باح به السياق.

وقد يشحى التركيب بهذا الركن وفاء لغاية السياق التي تسد مسده في إدراك المتلقي  
لعنى هذا التركيب.

فمع تصاعد الحوار المشار إليه واحتدامه نشهد هذا الحذف

المتهم: هذا حق لكني ...  
الرجل: أنت إذن قد جئت هنا كيما تنسل إلى هذا الحشد من الناس.

المتهم: هذا حق لكني ...  
الرجل: تتردد في رفق حتى تقتنص الأفكار الخبوءة  
المتهم: هذا حق لكني ...

الرجل: أو لم تذكر أنك جئت كي تعرفني، كي نعرفنا  
المتهم: حقا، لكن ...

تخلو الجملة من الخير ويعجز اللقي عن تقدير لفظ بعينه خيرا. ويعوض السياق هذا النقص، إذ تبرز دلالة المقاطعة والرغبة المسيطرة في الحجر على الآراء من جانب ممثل الادعاء والحيرة من جانب المتهم.

وقد يرد الحذف تذكيرا بلازمة أسلوبية في النص. وإلحاحا على دلالة تكرارها.  
القاضي: لكننا نتعاون حتى يجد الحق إلى النور طريقه،  
حتى ...

المتهم: (مكملا في سخرية): تجري سفن العدل بريح الحق على متن الحكمة  
فقد وردت هذه الصورة المركبة على لسان القاضي وعضوي اليمين واليسار أكثر من مرة. ويورد إكمال المتهم الساخر لها لا للتذكير بها وحسب بل لإبراز خواتمها من دلالة محددة تدفع مسار المحاكمة خطوات للأمام.

وبهيب المؤلف باختصار الحذف للتذكير بمحادثة بين المتهم والرجل القابع خلف الجدران وقد نعت منها أحداث المسرحية كلها. وقد اقتصر السياق على ذكر العبارة الأخيرة منها حاذقا سائرا ما ورد فيها من عبارات. فجاء المذکور تذكيرا بسائر المحذوف.

"وعلى عيني أنا نقترق الآن  
لكن لا بد"

وفي بعض مواضع النص يرد الحذف حفزا لدور إيجابي مبتغى ينهض به المتلقي حين يخلفت صوت الشخصية فلا يُسمع. وتبوح دلالة السياق بالمذكور في تلك التجوى.  
القاضي: ...

أحرزت بذلك ثورة  
عشرة آلاف مجلد  
معناها ألف جنيه

(ثم مستتركا في تلجلج)

أعني تربو في الثمن على عشرة آلاف جنيه

عضو اليسار: (يميل فيهمس في أذن القاضي)

القاضي: (لعضو اليسار وكان المتهم لا يسمع) لا، تجار الكتب المرجوعة لم يرشوا  
قالوا: لا تدفع فيها أكثر من ألف جنيه.

فالهمس الدائر بين القاضي وعضو اليسار باحث به عبارته التي قالها وقد استخلى من المتهم.

#### (٥) جدل السطح والأعماق

أما السطح فهو الدلالة المباشرة. والأعماق أعماق النص المتجهة إلى أفق الرمز الدافعة دفعا إلى التأويل.

يقول هولب: "ولكن ربما كان أهم نشاط يقوم به القراء يتعلّق باستبعاد العناصر المبهمة أو الفراغات أو الجوانب المؤطرة في النصّ أو بملئها." (١٣) -

ويتم ذلك- وفقا لما يري انجاردن- من خلال الخبرات الشخصية والأحوال المزاجية والمهارة وحدة الذهن، ومن خلال أعمال خيالهم "ذلك لأن ملء الفراغات بأشياء محددة يتطلب قوة إبداعية." (١٤) -

وقد بدأت المسرحية بداية تشعرك أنها تشير إلى "حلول مزعج" للرجل - الذي سيصير متهمها فيما بعد - في الدنيا حيث الناس مفارقا رجلا حرص النص حرصا مطردا على إخفاكه فلم يبد إلا في صورة صوت خلف الكواليس ! يحوز المعرفة. ويحدد متى يهبها وهو الذي "منح" المتهم لسانه وأذنيه.

لكن الرجل القابع خلف الجدران

لم يمنحني غير لسان واحد

فعبثت له ، إذ كان قديما قد ركب في رأسي أذنين

لم يمهلني حتى أسأله إذ ذاك السر

بل أخبرني أن لذلك حكمة

هي أن أسمع أكثر مما أتكلم

ولد حذرني أكثر من مرة

من أن تتملكني شهوة أن أتكلم

لم يتأسس النص على هذه القدرة المطلقة التي لا تنحصر في الإخبار والتحذير بل تتجاوزها إلى الخلق والتشكيل. كما لم يتأسس على رحلة الإنسان عبر الدنيا في سبيل اكتساب المعرفة حسبما أوحى صدر المسرحية. بل خضع الرمز لتداعي الجوار ! فتمسرب إلى وجهة أخرى وهي قضية الظلم على تقليديتها. ولو مضت المحاكمة مؤسسة على طموح "الإنسان" إلى المعرفة، وتخير لها الكاتب من أحداث التاريخ ما يخدم هذا البعد الفكري لأصبح النص أقوى إحكاما.

المتهم :

الححت علي أن أعرف منه من أمي وأبي

كان يوسف، ويذكرني أنني فُض حتى أفهم

ومن عجب أن التفتيح لم يؤد إلى هذه المعرفة المبتغاة ! وكأن وقت التعرف

والانكشاف مفض بالضرورة إلى فراق !

لكنني حين بلغت النضج وصار الأمر يؤرقني حقاً ناداني ذات صباح - والبسملة في شفتيه كانت مرة - قال  
صوت رجل: (من خلف الكواليس):

...

الدنيا واسعة والعالم رحب  
والناس هناك ينتظرون  
وعلى عيني أن نقترب الآن  
لكن لا بد

وعلى هذه الدنيا وناسها ينصب الحوار:  
القاضي: وبماذا أخيرك الناس ؟  
المتهم: لم يتوقف أحد كي يخلبرني  
فضضيت أسير على غير هدى  
ما يقرب من ألف سنة !  
المدعي: ألف سنة 1؟ كذب ! بهتان !  
أرايتم كيف يداور في أقواله ؟

وبمضي النص وتظل بدايته متسقة مع هذا الوجه التأويلي إلى أن "صدوي" عبثية المحاكمة قد أصابت هذا التأويل لتحل محله إشكالية البحث عن العدل الضائع عبر رمز فرعوني (المرأة الهرمة الصلبة ذات عربة اليد الصغيرة عليها أوان فخارية وتماثيل قديمة ويجانب منها خبز مصري وبصل أخضر)، لكن هذا البعد التاريخي لا يمضي معه النص لينميه ويصدر الأحداث عنه ويفجر القضايا مفيداً منه بل يتجه صوب التاريخ الإسلامي منتقياً رمزين إسلاميين (أبا نر، وسعيد بن جبيل) .

ومع هذا الحشد من الرموز والتنوع في الأبعاد التاريخية قد يصح استقاء دلالة بعينها وهي إيماء النص إلى عموم قضاياها عموماً يتجاوز الانحصار في حقبة تاريخية دون أخرى؛ فقضايا النص قضايا "إنسانية" تتجاوز الارتباط المباشر ببعد لا تتجاوزه.

و يرتبط النص بالواقع العيش الذي تقتني فيه الكتب للثقافة، ويوجد فيه باعة للكتب المرجوعة. ذلك الواقع الذي تجول المتهم فيه في قصر النيل وقصر الدوبارة وحدثنا عن السائرين يمسقون في الطرقات ويحادثون أنفسهم وعن الواقفين أمام الفتريات، عن المرأة الحسنة راكية السيارة مرتدية سروالاً من خز هفهاف !

وفيه حوار مجلس القضاء وما سبقه من نجوى المتهم ذاته بتساؤلاته الحائرة.

ويتحقق التفاعل بين اللحظة الراهنة المستدعية والقصة التاريخية المستدعاة في تساؤلات القاضي الحائر الساخر عن علة سرد المتهم ما سرد من أحداث التاريخ.  
(تطفأ أنوار السرح ولا يبقى مشاء سوى المقدمة - وفي أثناء المونولوج التالي يجري تغيير المنظر).

القاضي: (في سخرية وتجاهل) ما هذا يا سيد ؟

وخضوع النص لهذين القطبين فجر قنراته على الرمز الذي بدا في بعض الأحيان وكأنه هدف مقصود لذاته. فلم يتح له النمو والاكتمال. بدا النص في بعض مقاطعه وكأنه منشغل بحشد رموز في اتجاهات شتى دون أن يصدر عن رمز جوهرى يضمن له مزيدا من الترابط والإحكام. يحرص المبدع على مناوشة الرمز الواحد والعث به .  
البطولة في نص محاكمة رجل مجهول لتساؤلات التأويل التي بدت أحيانا ذات سلطان قاهر خضع له إحكام البناء واتساق النسق !  
وبعد

فقد كانت هذه السطور محاولة لقراءة المرحية. وهي محاولة لا نزع فيها استقصاء في رصد الظواهر، ولا يقينا في استخلاص النتائج. غاية ما نرجوه أن تحفز - ربما لقصورها - آراء أخرى أصوب ودراسات تالية أشمل ...

**الهوامش:**

- (١) انظر بلاغة السرد الدكتور محمد عبد المطلب - الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٠.
- (٢) العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي : الدكتور محمد فكري الجزار - الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٠.
- (٣) بلاغة السرد: ١٧-١٨.
- (٤) نظرية اللغة الأدبية النظرية الأدبية المعاصرة: رمان سندر ترجمة الدكتور جابر عصفور- الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٣٦٠.
- (٥) عبد الملك مرتاض، القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي ٣٥-٣٦ مجلة تجليات الحدائث العدد الرابع ١٩٩٦ جامعة وهران .
- (٦) عبد الملك مرتاض، مدخل إلى النظرية الثقافية الشلوية ١١، مجلة التراث الشعبي، بغداد ١٩٩٢.
- (٧) اللسانيات وأسسها المعرفية، ص٣٠.
- (٨) التركيب اللغوي للأدب دار المريح الرياض ٩٢.
- (٩) انظر الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتلقيه دار الفكر بيروت ٧٥٤/٢.
- (١٠) الشعر ولغة التنصا ٨٤.
- (١١) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ٦٩.
- (١٢) محمد مصطفى بدوي: كورتيج، ص٩٧.
- (١٣) نظرية التلقي ٩١.
- (١٤) نفسه، ٩٢.

## ببليوجرافيا

عز الدين إسماعيل

(١٩٢٩ - ٢٠٠٧)



### عبد الناصر حسن

- الاسم الكامل : عز الدين إسماعيل عبد الغني السنديوني .

- تاريخ الميلاد : ٢٩ / ١ / ١٩٢٩ م .

#### أولا - المؤهلات العلمية

١ - حصل على درجة ليسانس الآداب الممتازة بتقدير ممتاز (مايو ١٩٥١)، من قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة حالياً).

٢ - حصل على درجة الماجستير في الآداب بتقدير ممتاز، من قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة عين شمس (أكتوبر ١٩٥٤، في موضوع: (الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة) تحت إشراف د. مهدي علام.

٣ - حصل على الدكتوراه في الأدب العربي من قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة عين شمس، مع مرتبة الشرف الأولى (نوفمبر ١٩٥٩) في موضوع: (قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر) تحت إشراف د. مهدي علام

٤ - أستاذ مساعد (١٩٦٦).

٥ - الأستاذية في الأدب والنقد (١٩٧٢).

#### ثانيا - الوظائف التي شغلها

١ - عُيِّن معيدا بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة عين شمس ابتداءً من عام ١٩٥١.

٢ - عُيِّن مدرسا بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة عين شمس ابتداءً من عام ١٩٥٩.

٣ - رقي إلى درجة أستاذ مساعد، ومن ثم تعيينه في هذه الدرجة من عام ١٩٦٦.

٤ - أصبح أستاذاً في الأدب والنقد منذ عام ١٩٧٢، وحتى وفاته عام ٢٠٠٦.

٥ - شغل منصب رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة عين شمس (١٩٧٢).

٦ - شغل منصب وكيل كلية الآداب لشئون التعليم (١٩٧٢).



- ٧- شغل منصب وكيل كلية الآداب لشئون الدراسات العليا (١٩٧٧).
- ٨- شغل منصب عميد كلية الآداب (١٩٨٠).
- ٩- مدير المركز الثقافي العربي في مدينة بون بألمانيا الغربية (١٩٦٤ - ١٩٦٥).
- ١٠- شغل منصب رئيس مجلس إدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٢ - ١٩٨٥).
- ١١- شغل منصب أمين عام المجلس الأعلى للثقافة في مصر (١٩٨٤).
- ١٢- مقرر لجنة الدراسات الأدبية واللغوية .
- ١٣- عضو المجالس القومية المتخصصة .
- ١٤- شغل منصب رئيس أكاديمية الفنون (١٩٨٥ - ١٩٨٩).
- ١٥- عمل أستاذا متفرغا في قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة عين شمس (١٩٨٩ - ٢٠٠٦).

### ثالثا - الإنجازات والزيارات الأكاديمية

- ١- التدريس بكلية الآداب (قسم اللغة العربية) جامعة أم درمان الإسلامية (١٩٦٦ - ١٩٦٩).
  - ٢- التدريس بكلية الآداب (قسم اللغة العربية) جامعة بيروت العربية (١٩٧٤ - ١٩٧٥).
  - ٣- التدريس بكلية الآداب (قسم اللغة العربية) جامعة محمد الخامس بالمغرب (١٩٧٥ - ١٩٧٦).
  - ٤- التدريس بكلية الآداب (قسم اللغة العربية) جامعة الملك سعود (١٩٧٦ - ١٩٧٧).
  - ٥- زيارات علمية قصيرة لإلقاء محاضرات على طلبة الدراسات العليا، ومحاضرات عامة، ولناقشة بعض رسائل الماجستير والدكتوراه، والإسهام بالأبحاث في الندوات والمؤتمرات في كل من اليمن والأردن والعراق والإمارات العربية والكويت وتونس وألمانيا والبحرين.
- رابعا - إنشاء المجلات وتأسيس المعارض وتنظيم المؤتمرات
- ١- تأسيس مجلة "فصول" الدورية المتخصصة في النقد الأدبي (١٩٨٠) ورئاسة تحريرها حتى ١٩٩١ .

- ٢- تأسيس مجلة "إبداع" (١٩٨٣).
- ٣- تأسيس مجلة "عالم الكتاب" (١٩٨٤).
- ٤- تأسيس مجلة "القاهرة" (١٩٨٥).
- ٥- تأسيس المعرض الدولي لكتاب الطفل بالقاهرة (١٩٨٤).
- ٦- تأسيس المعرض الدائم للكتاب (في الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٤).
- ٧- إدخال نظام المكتبة العامة المحمولة إلى مناطق القاهرة الكبرى الناشئة .
- ٨- تأسيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي (١٩٨٨) ورئاسة مجلس إدارتها حتى (٢٠٠٦).
- ٩- تنظيم المؤتمر العربي الدولي الأول للنقد الأدبي في القاهرة (أكتوبر ١٩٩٧) والإشراف على أعماله، وإصدار طبعة محررة لنجزاته العلمية فيما يقرب من ١٢٠٠ صفحة.

- ١٠- تنظيم المؤتمر العربي الدولي الثاني للنقد الأدبي في القاهرة (نوفمبر ٢٠٠٠).
  - ١١- تنظيم المؤتمر العربي الدولي الثالث للنقد الأدبي في القاهرة (ديسمبر ٢٠٠٣).
  - ١٢- تنظيم المؤتمر العربي الدولي الرابع للنقد الأدبي في القاهرة (نوفمبر ٢٠٠٦).
- خامسا - العضوية العاملة في التجمعات الأدبية والثقافية

- ١- عضو جماعة الأبناء (١٩٥١ - ١٩٦٥).
- ٢- عضو الجمعية الأدبية المصرية (١٩٥٤ - ١٩٧١).
- ٣- عضو الجمعية الدولية لدراسة السرديات الشعبية (١٩٨٠ - ٢٠٠٦).
- ٤- عضو ورئيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي (١٩٨٨ - ٢٠٠٦).
- ٥- عضو أنباليه القاهرة الفني والثقافي (١٩٩١ - ٢٠٠٦).
- ٦- عضو جمعية محبي الفنون الجميلة (١٩٨٩ - ٢٠٠٦).
- ٧- عضو نادي الجزيرة الاجتماعي والرياضي (١٩٧٠ - ٢٠٠٦).
- ٨- عضو اتحاد الكتاب المصري .
- ٩- عضو المجمع اللغوي في دمشق .
- ١٠- عضو المجالس القومية المتخصصة.

سادسا - المؤلفات والأبحاث والمقالات والأحاديث

(أ) كتب أساسية في الدراسات النقدية والأدبية:

- ١- الأدب وفنونه (دار الفكر العربي ط٧ القاهرة ١٩٧٨).
- ٢- الأسس الجمالية في النقد العربي - عرض وتفسير ومقارنة (دار الفكر العربي سنة القاهرة ١٩٥٥).
- ٣- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر (دار الفكر العربي سنة ١٩٨٠).
- ٤- التفسير النفسي للأدب (دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٦٣).
- ٥- الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والموضوعية (دار الفكر ط٣ القاهرة ١٩٧٨).
- ٦- الشعر المعاصر في اليمن (دار العودة، بيروت ١٩٨٦).
- ٧- الشعر القومي في السودان (الطبعة الأولى ١٩٦٩).
- ٨- في الشعر العباسي: الرؤية والفن (دار المعارف ط٢ القاهرة ١٩٨٢).
- ٩- الفن والإنسان (دار القلم بيروت ١٩٧٤).
- ١٠- المكونات الأولى للثقافة العربية (أبوللو للنشر والتوزيع ط٦ ١٩٩٠).
- ١١- روح العصر: دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقبصة.

(دار الراشد العربي، بيروت ط ١٩٧٢).

١٢- نصوص قرآنية في النفس الإنسانية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء (ط ١٩٧٦).

١٣- المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي (دار المعارف ط ١٩٨٠).

١٤- عشرون يوما في النوبة (دار التحرير، ط ١٩٦٥).

١٥- الشعر في إطار العصر الثوري (الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة ١٩٦٦).

١٦- آفاق الشعر الحديث والمعاصر في مصر (دار غريب، القاهرة ٢٠٠٣).

١٧- جماليات السؤال والجواب (سلسلة كراسات نقدية دار الفكر العربي القاهرة ط ٢٠٠٥).

١٨- المسرح الشعري عند باكثير (سلسلة كراسات نقدية دار الفكر العربي القاهرة ط ٢٠٠٥).

١٩- كيفيات تلقي الشعر في التراث العربي (سلسلة كراسات نقدية دار الفكر العربي القاهرة ط ٢٠٠٦).

٢٠- القصص الشعبي في السودان (الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧١).

٢١- آفاق معرفية في الإبداع والنقد والأدب والشعر (النادي الأدبي الثقافي بجدة ٢٠٠٣).

٢٢- كل الطرق تؤدي الشعر (دار الفصل الثقافية ٢٠٠٦).

- كتب أو دواوين قدم لها :

٢٣- سهير القلماوي وآخرون، قصص من مصر، دار المعرفة ط ١٩٥٨.

٢٤- صلاح عبد الصبور، نبض الفكر، دار المريح ط ١٩٨٢، الرياض.

٢٥- أبو القاسم الشابي، ديوان شعر، بيروت، دار العودة ١٩٨٨.

٢٦- محمود أمين العالم وآخرون، في قضايا الشعر العربي المعاصر دراسات وشهادات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ١٩٨٨.

٢٧- حسن البنا عز الدين، الكلمات والأشياء، التحليل البنينوي لقضية الأبطال في الشعر الجاهلي، دار الفكر العربي ط ١٩٨٨م.

- كتب لم يستدل على مكان نشرها :

٢٨- الروائع من الأدب العربي .

٢٩- الزبير باشا ودوره في السودان في عصر الحكم المصري .

٣٠- مداخل لقراءة الشعر في التراث العربي .

٣١- اللغة العربية ومداخل برنامج دراسي لطلبة الجامعة للتعليم من بعد (بالاشتراك مع

آخرين) جامعة بيروت.

٣٢- كتاب البلاغة والنقد (بالاشتراك مع آخرين) جامعة بيروت.

٣٣- مأساة الإنسان للعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي (مع آخرين).

٣٤- حي بن يقظان وروبينسن كروزو، دراسة مقارنة (مع آخرين).

#### (ب) كتب مترجمة :

١- "رحلة إلى الهند" للروائي الإنجليزي آي إي فورستر (مشروع الألف كتاب).

٢- "السفينة ديرينت" للروائي الطاجيكي يوري كريموف (دار الشروق).

٣- "مقدمة في نظرية التلقي" تأليف روبرت هولب (إصدار النادي الأدبي في جدة ١٩٩٤).

٤- "تطبيقات الخطاب: مقدمة نقدية" بقلم ديانا مكنونيل (المكتبة الأكاديمية - القاهرة ٢٠٠٢).

٥- "فرديناند دي سوسير" (دراسة في نشأة الألسنية وعلم العلامات وتطورها في الفكر الحديث).

بقلم جوناثان كلر (المكتبة الأكاديمية - القاهرة ٢٠٠٠).

#### (ج) مقالات في المجلات والدوريات العلمية :

- أسلوب الجدل في القرآن: الأهر/ مج ٢٢/ القاهرة /١٩٥٠/ ص ١٨٤ - ١٨٩ .

- أسلوب التمثيل في القرآن الكريم: الأهر/مج ٢٢/ القاهرة /١٩٥١/ ص ٩١ - ٩٤ .

- العربية بين الجزر والحد: الأهر/ع ٢/ القاهرة/ أكتوبر ١٩٥٢ ص ١٨٨ - ١٩٢ .

- الخصومات الأدبية وأثرها في النقد: الأهر/ع ٥/ القاهرة/يناير ١٩٥٣/ ص ٦١٩ - ٦٢٣ .

- منهج البغدادي في خزنة الأدب : الأهر/ع ١/ القاهرة/ سبتمبر ١٩٥٣/ ص ٥٤ - ٥٨ .

- من مشكلات أدبنا القديم : الأهر/ع ٢/ أكتوبر ١٩٥٣/ ص ٢٠٢ - ٢٠٧ .

- المغرب في حلي المغرب لابن سعيد: الأهر/ع ٣/ نوفمبر ١٩٥٣ .

- جمال الأسلوب القرآني: الأهر/ع ٥/ القاهرة/يناير ١٩٥٤ / ص ٥٤٥ - ٥٥٠ .

- التكرار في الكلام: الأهر/ع ٦/ القاهرة/ فبراير ١٩٥٤/ ص ٧٣٥ - ٧٣٨ .

- حيوية الأدب : الأهر/ع ٨/ القاهرة/ أبريل ١٩٥٤ / ص ٩٤٠ - ٩٤٣ .

- أزمة الثقافة في مصر: الأهر/ع ١٠/ القاهرة/ يونيو ١٩٥٤ / ص ١١٥٠ - ١١٥٣ .

- تذوق الأدب : الأهر/ع ٢/ القاهرة/ سبتمبر ١٩٥٤/ ص ٩٦ - ٩٩ .

- نظام التوازن: الأهر/ع ٥، ٦/ القاهرة/ نوفمبر ١٩٥٤ / ص ٣٣٠ - ٣٣٣ .

- القصيدة الطويلة في شعرنا المعاصر: الآداب ع ١٤ / بيروت/يناير ١٩٥٥/ ص ١٠٦ - ١٠٩ .

- التاريخ السياسي للدول العربية: الأهر/ع ٦/ القاهرة/يناير ١٩٥٧ / ص ٥٥٦ - ٥٦٠ .

- الخطر اليهودي: الأهر/ع ٤/ القاهرة/ربيع الثاني ١٩٣٧/ ص ٣٤١ - ٣٤٤ .

- أضواء على بعض القضايا الأدبية المعاصرة: المجلة/ العدد ٣/ القاهرة/ مارس ١٩٥٧ ص ١١١ - ١١٨ .
- النزعة التشكيلية في الشعر الجديد: دراسة جمالية/ المجلة/ العدد ٣٢/ القاهرة/ أغسطس ١٩٥٩ ص ٣٩ - ٥٢ .
- تشكيل الصورة الشعرية: المجلة/ ع ٣٤/ القاهرة/ أكتوبر ١٩٥٩ ص ٨١ - ٨٩ .
- صور من الشعر الجديد تحليل ودراسة / ع ٤٠/ القاهرة/ أبريل ١٩٦٠ ص ٨٢ - ٩٤ .
- الدراما بين الحقيقة والفكرة: المجلة/ ع ٤٢/ القاهرة/ يونيو ١٩٦٠ ص ٧٠ - ٧٧ .
- قضية الشعر المعاصر: من قضايا الشعر الجديد/ المجلة/ ع ٥٨/ القاهرة/ نوفمبر ١٩٦١ ص ٦٨ - ٧٢ .
- الصورة في الشعر: المجلة/ ع ٦٩/ القاهرة/ أكتوبر ١٩٦٢ ص ١٦ - ٢١ .
- الاستشراق في ألمانيا: حوليات كلية الآداب بجامعة عين شمس/ ع ٧/ القاهرة. ١٩٦٢ ص ٢٤٩ - ٢٥٤ .
- ذات يوم: المجلة/ ع ٧١/ القاهرة/ ديسمبر ١٩٦٢ ص ١٨ - ١٩ .
- مع أنفاس السحر: الرسالة/ ع ١٠٣٦/ القاهرة/ نوفمبر ١٩٦٣ ص ٩ - ١٢ .
- هاروت وماروت: المجلة / ع ٨٥/ القاهرة/ يناير ١٩٦٤ ص ٢٦ - ٢٨ .
- النسب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي: مجلة الشعر/ ع ٢/ القاهرة فبراير ١٩٦٤ .
- الشعر والتأمل: مجلة الكاتب المصري/ ع ٢/ القاهرة/ يوليو ١٩٦٤ ص ٣١ - ٣٥ .
- الأسس المعنوية للأدب: مجلة الكتاب العربي/ ع ٢٦/ القاهرة/ يوليو ١٩٦٦ ص ٣١ - ٣٧ .
- التقديم والحديث: يتماثلان ولا يتعارضان: العربي/ ع ٩٢ / الكويت / يوليو ١٩٦٦ ص ٤٢ - ٤٥ .
- فكرة الالتزام في الفن والأدب: العربي/ ع ٩٥/ الكويت/ أكتوبر ١٩٦٦ ص ١٣٢ - ١٣٥ .
- نظرية الأدب الماركسية بين التحول والتكيف: مجلة البحوث والدراسات العربية/ ع ٢٦/ القاهرة ديسمبر ١٩٦٦ ص ٧٧ - ١٠٩ .
- الأسس العامة لنقد أدب المقاومة العربية: الآداب/ ع ٣/ بيروت/ مارس ١٩٦٩ ص ١٧ - ١٨ .
- الشعر المعاصر والتراث العربي: الآداب/ ع ٣/ بيروت/ مارس ١٩٦٩ ص ٢٢ - ٢٤ .
- طه حسين ودراسة الأدب العربي: قضايا عربية/ ع ١/ بيروت/ يناير ١٩٨٠ ص ١٠١ - ١٢٤ .
- توليف التراث في المسرح: فصول/ م ١/ ع ١٤/ القاهرة/ أكتوبر ١٩٨٠ ص ١٦٦ - ١٩١ .
- مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية: فصول/ م ٢/ ع ١/ القاهرة/ يناير ١٩٨١ ص ١٥ - ٢٥ .

- مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين : فصول / م / ٤ / القاهرة / يوليو ١٩٨١ / ص ٤٩ - ٥٩ .

- عاشق الحكمة وحكيم العشق : فصول / م / ٢ / القاهرة / أكتوبر ١٩٨١ / ص ٣٧ - ٥٠ .

- قراءة في وضعية القصّة القصيرة من خلال تصورات كتابها : فصول / م / ٢ / القاهرة / يوليو ١٩٨٢ / ص ٣١١ - ٣١٨ .

- إيديولوجيا اللغة : فصول / م / ٥ / ع / ٤ / القاهرة / يوليو ١٩٨٥ / ص ٣٧ - ٥٠ .

- في قضايا الشعر العربي المعاصر : المجلة العربية للثقافة / ع / ١٦ / تونس / مارس ١٩٨٩ / ص ١٢٢ - ١٢٨ .

- لقاء : المنهل / ع / ٤٨٢ / س / ٥٧ / م / ٥٢ / جدة / أغسطس ١٩٩٠ .

- أنا المتكلم طه حسين : فصول / ع / ١٠٢ / القاهرة / أكتوبر ١٩٩٠ / ص ١١ - ٢٧ .

- جدلية الإبداع والموقف النقدي : فصول / ع / ١٠٢ / القاهرة / يوليو ١٩٩١ / ص ١٣٧ - ١٤٨ .

- العولمة وأزمة المصطلح : العربي / ع / ٤٩٨ / الكويت / مايو ٢٠٠٠ / ص ١٦٣ - ١٦٧ .

- منهجية طه حسين في نقد أشعار المتنبي : علامات / ج / ٤١ / م / ١١ / جدة / سبتمبر ٢٠٠١ / ص ٥١ - ٧٠ .

هذا بالإضافة إلى سلسلة من الدراسات والمقالات التي نشرت على ما يزيد على خمسين عاماً (منذ ١٩٤٨ - ٢٠٠٦) في موضوعات الأدب والنقد الأدبي في المجلات والدوريات في مصر، وفي كثير من بلدان الوطن العربي، يحتاج جمعها وتصنيفها ببللوجرافياً إلى جهد خاص. والأحاديث والبرامج الثقافية في إذاعات القاهرة وعمّان والكويت والسعودية واليمن والسودان، فضلاً عن الإذاعة البريطانية في لندن. وندوة الشعر العربي والحياة الشعبية مسجلة بقسم السمعيات والبصريات بمكتبة الملك فهد بالرياض برقم ٨٢٣٨٦/ ضمن فعاليات المهرجان الوطني بالرياض.

#### (د) كتابات إبداعية

١- محاكمة رجل مجهول (مسرحية شعرية، الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١).

٢- السلطان الحائر (نص أوبرالي شعري، مكتبة غريب ١٩٨٩).

٣- دمنعة للأسى دمنعة للفرح (ديوان شعر، مطابع لوتس بالجباله، ط١، يناير ٢٠٠٠).

٤- هوامش في القلب (ديوان شعر، هيئة قصور الثقافة، أصوات أدبية، ٢٠٠٦).

٥- قصائد شعرية متفرقة نشرت في عدد من المجلات الأدبية منذ ١٩٤٨.

٦- مسرحية لم تكتمل بعنوان: "سقوط جلعاش".

#### (هـ) أنشطة علمية خاصة

بالإضافة إلى إشرافه على عشرات من رسائل الماجستير والدكتوراه، كان عز الدين إسماعيل أحد الأساتذة المبرزين، ممن تلقى بهم الجامعات العربية في تقييم الأعمال العلمية لأسانذتها، ومن ثم ترقيتهم. ومن هذه الجامعات على سبيل المثال: الجامعة الأردنية، جامعة اليرموك، جامعة الكويت، جامعة صنعاء، جامعة بيروت العربية، والجامعات المغربية. كما كانت المجلات العربية المحكمة، تلقى في تقييمه النقدي والعلمي، لذلك أحالت إليه الكثير من الأبحاث لتحكيمها، ومن هذه المجلات على سبيل المثال: المجلة العربية للعلوم الإنسانية بالكويت، ومجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية بالكويت، وكثير غيرها من المجلات العلمية المحكمة. كذلك شارك عز الدين إسماعيل في تحكيم الجوائز الأدبية في مصر (جوائز المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية)، وجائزة مؤسسة أندلسية للأدب).

وشارك خارج مصر في (جائزة الملك فيصل العالمية)، جائزة عبد العزيز سعود البابطين، جائزة العويس الأدبية، جائزة مؤسسة التقدم العلمي بالكويت.

شارك في تحرير مادة مجلة "فصول" النقدية في أعدادها التي صدرت منذ إنشائها حتى عام ١٩٩١ وكتابة افتتاحيتها .

قام بالتخطيط العلمي لندوة "قراءة جديدة لتراثنا النقدي" التي عقدت في النادي الثقافي بجدة، والمشاركة فيها بدراسة عن "جماليات الالتفات" في التراث النقدي العربي، ثم تحرير سائر الدراسات التي صدرت في مجلدين كبيرين، مع كتابة مقدمة إضافية لهذا الجهد العلمي المشترك.

#### تاسعاً: الإشراف على الرسائل العلمية:

وقد تخرج على يديه من أساتذة قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة عين شمس وغيرهم، أعلام الأدب والنقد من أعضاء هيئة التدريس - ممن أشرف على رسائلهم في الدكتوراه. وقد قمت بحصر رسائل الماجستير والدكتوراه، التي أشرف عليها المرحوم الدكتور عز الدين إسماعيل - وقد تم منحها - حتى تاريخ وفاته فقط بكلية الآداب. جامعة عين شمس، وهي على النحو الآتي:

أ - الحاصلون على درجة الماجستير (من كلية الآداب جامعة عين شمس):

١ - خليل إبراهيم العطية: التمعيدي والزمزم في اللغة العربية، مع تحقيق كتاب لأبي حاتم السجستاني ١٩٩٦.

٢ - أحمد محمد جودة : الالتزام في المسرح الشعري في مصر، ١٩٧٤.

٣ - عبد العزيز المقالح: الشعر المعاصر في اليمن - أبعاده الموضوعية ومراحل تطوره، ١٩٧٤.

٤ - السيد علي حسن : فكرة الأطلال في الشعر العربي بين الحاضر والماضي، ١٩٧٧

٥ - نجوى إبراهيم فؤاد: مسرح يعقوب صنوع: ١٩٨٠.

٦ - حسن محمود حسن: حي بن يقظان وروبنسون كروز، ١٩٨٠.

٧ - مها شوكت أحمد : الفن القصصي عند طه حسين، ١٩٨١.

- ٨ - أدهم حمادي النعمي: قضايا المجتمع في الرواية العراقية المعاصرة، ١٩٨١.
- ٩ - علي السيد علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ١٩٨٢.
- ١٠ - محمد إبراهيم الطاووسي: الوحدة الفنية في القصيدة العربية بين النقادين القديم والجديد، ١٩٨٢.
- ١١ - عبد المنعم عبد العزيز: العناصر الشعبية في كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقرظيني، ١٩٨٤.
- ١٢ - عزت زكي سيد علي: ملاح من الكوميديا الداكنة في المسرح المعاصر، ١٩٨٥.
- ١٣ - إبراهيم طاهر محمد: الشعر في مصر في القرن الثامن عشر، ١٩٨٦.
- ١٤ - محمد صديق عمر غيث: البناء الدرامي لشعر لبدي بن ربيعة العامري، ١٩٩٤.
- ١٥ - سعاد محمد صالح: الأمثال اليمينية وعلاقتها بالأمثال العربية القديمة، ١٩٩٥.
- ١٦ - سعيد أحمد محمود: المعارج والتنزلات عند ابن عربي، ١٩٩٦.
- ١٧ - حسن محمد محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية المعاصرة في مصر، بحث في نصوص مختارة ١٩٩٧.
- ١٨ - مصطفى مهدي فرج: تيار الوعي في أدب نجيب محفوظ الروائي، ١٩٩٨.

#### ب - الحاصلون على درجة الدكتوراه (من كلية الآداب جامعة عين شمس):

- ١ - حسن محمد محمد علي: الفارقة في النص الروائي، د.ت.
- ٢ - عطا الله أحمد محمد: التزعة النسبية في منهج العقاد النقدي، ١٩٨٠.
- ٣ - نبيل يوسف صالح حداد: شخصية المثقف في الرواية العربية في مصر بعد الحرب العالمية الثانية، ١٩٨٨.
- ٤ - عبد القادر عبد الحميد: قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعري، ١٩٨٤.
- ٥ - فندي هزاع نصر: فكرة الخيال بين الدراسات الفلسفية والبلاغة في التراث العربي، ١٩٨٥.
- ٦ - تيسير سليم محمد: الالتزام في الرواية العربية المعاصرة من ١٩٤٨ - ١٩٧٨، (١٩٨٥).
- ٧ - حسن البنا مصطفى: التحليل البياني للقصيدة الجاهلية: دراسة تطبيقية، ١٩٨٧.
- ٨ - حسن محمود حسن: أثر الكاتب الألماني برخت في المسرح العربي المعاصر، ١٩٨٧.
- ٩ - عزت زكي سيد علي: رمز المرأة في المسرح المصري الحديث والمعاصر، ١٩٩٢.
- ١٠ - لطفي حسين سليم: الزجل والمجتمع المصري منذ ثورة ١٩١٩ إلى ثورة ١٩٥٢، ١٩٩٢.
- ١١ - مجدي أحمد توفيق: مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان، ١٩٩٦.
- ١٢ - سعاد محمد صالح: صورة المرأة في الشعر اليميني المعاصر، ٢٠٠٠.
- ١٣ - نوال السيد محمد: روايات يوسف إدريس، ٢٠٠٢.
- ١٤ - رشا ناصر العلي: تطور التقنيات الفنية في مسرح سعد الله ونوس، ٢٠٠٤.
- ١٥ - صلاح محمد شفيق: صورة اليهودي في الرواية المعاصرة، ٢٠٠٥.
- ١٦ - مصطفى مهدي فرج: الأبعاد الوظيفية والجمالية للاتجاه البنيوي في النقد الأدبي المعاصر، ٢٠٠٥.
- ١٧ - فاطمة الزهراء زيراوي: الحداثة والرواية - تحديث البنية الروائية العربية.



هذا بالإضافة للحاصلين على درجة الماجستير والدكتوراه (من معهد الدراسات العربية ومن أكاديمية الفنون). وفي الجامعات المصرية عموماً، وغيرها من الجامعات العربية منذ ١٩٦٩.

عاشراً - الجوائز التي حصل عليها :

- ١- جائزة القلم الذهبي (١٩٨٤ - يوغوسلافيا).
- ٢- جائزة مؤسسة التقدم العلمي (١٩٨٤ - الكويت).
- ٣- جائزة الدولة للتقديرية (١٩٨٥ - مصر).
- ٤- جائزة فيصل العالمية (٢٠٠٠ - السعودية).
- ٥- جائزة مبارك للآداب (٢٠٠٦ - مصر).

# المدرسة العلمية لعز الدين إسماعيل

## رؤية أستاذ وأبحاث تلاميذ



### طارق شلي

تتعاقب الأجيال، وتختلف الاهتمامات والتخصصات، وتتناهين، ربما إلى حد التناقض، الأفكار والاتجاهات. ووسط ذلك كله "الأستاذ". يعلم ويوجه، ويضبط أدوات البحث ويرتب مراحل. أو فلنقل - اختصاراً - "يُشرف".

رحلة طويلة مع طلاب الدراسات العليا في كلية الآداب ممن حصلوا على درجتي الماجستير والدكتوراه بإشراف الدكتور عز الدين إسماعيل. بدأت ١٩٦٩ وانتهت ٢٠٠٥، فكان من المنطقي أن تضم الأساتذة والزملاء والتلاميذ في تعاقب أجيال يشهد على طول العطاء. والناظر في هذه الدراسات يقف على ما فيها من تنوع يعكس تنوعاً موازياً في كتابات المشرف عليها والمجالات المعرفية التي راعها.

انتمت هذه الدراسات إلى الأدب المقارن والتقد الأدبي القديم والحديث والبلاغة، والأدب الشعبي، والمسرحية، والرواية، والقصة القصيرة، والشعر القديم على اختلاف عصوره. والشعر الحديث والمعاصر. وبلغت جملة الدراسات التي أنجزها التلاميذ تحت إشرافه ستاً وأربعين دراسة موزعة على ست وثلاثين سنة. ولا تمثل هذه الدراسات جملة ما أشرف عليه الدكتور عز الدين إسماعيل. فقد امتد عطاؤه لتلاميذه في أماكن أخرى داخل مصر وخارجها، إلا أننا اقتصرنا على طلابه بآداب عين شمس لأنه علم من أعلام مدرستها النقدية.

ويضاف إلى التنوع في مجالات الدرس النزوع إلى رصد الظواهر في عمقها والتماس صلاتها بغيرها. نجد ذلك في محاولة الربط بين قديم النقد الأدبي وحديثه في دراسة الوحدة الفنية في القصيدة العربية في بحث محمد إبراهيم الطاووسي. ودراسة سعاد محمد ضالع التي انتمت فيها الأمثال اليمينية وعلاقتها بالأمثال العربية القديمة. وتحقيق عمر عبد الرحمن يوسف لمخطوط مجمع البلاغة للراغب الأصفهاني راصداً الاكتفاء بين اللغة والأدب في هذا المخطوط ويرصد فندي هزاع نصر الالتقاء بين الدرس الفلسفي والبلاغي كما تهيئ في درس فكرة الخيال في التراث العربي. ويرصد حسن محمود حسن مصدراً من مصادر التأثير الغربي على يد بريخت، في المسرح العربي المعاصر. وفي هذا الإطار يكشف حسن محمد محمد علي عن تجليات لدخل النصوص في الرواية العربية المعاصرة.

والسمة الثالثة التي اتصلت بها المدرسة العلمية للدكتور عز الدين إسماعيل النزعة إلى الشمول والاستقصاء؛ يلوح ذلك في الأبحاث التي اتجهت صوب "التراث العربي" على نحو ما نجد في دراسة ثناء أسن الوجود: الأفعى في التراث العربي، أو التي لم تكتشف برصد الظاهرة الماثلة فحرصت على ردها إلى أصولها ومنابعها المصادرة عنها. كما نجد في بحث مجدي أحمد توفيق محمد "مفاهيم النقد ومصادرها عند جماعة الديوان". أو تلك التي درست الظاهرة الشعرية درساً شاملاً لا يتقيد بإطار زمني محدد مثل بحث السيد علي حسن حول فكرة الأطلال في الشعر العربي بين الحاضر والماضي. أو تلك التي حرصت على استقصاء تجليات أحد المجالات المعرفية مثل دراسة عبد المنعم عبد العزيز: "العناصر الشعبية في كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقرظيني". وقد تكون الظاهرة محدودة إلا أن رصد تأثيرها يطمح إلى الاستقصاء. كما نجد في بحث لطفي حسين سليم: "الزجل والمجتمع المصري منذ ثورة ١٩١٩ إلى ثورة ١٩٥٢". ولعل أكثر الدراسات إثباتاً عن هذه السمة دراسة عبد العزيز الملاح التي انصبت على الشعر المعاصر في اليمن، فلم تكتف بدراسة أبعاده وأغراضه ومضامينه، بل رصدت كذلك المعالم البارزة لتطوره.

وهذه المسيرة الطويلة الممتدة عبر الزمن لم تنعزل عن حركة التطور والتجديد في الدرس النقدي. فلم يكن فكر عز الدين إسماعيل متغلقاً على منهج نقدي واحد يطرد صدوره عنه ويلزم "طلابه بتطبيق أدواته". ويمكننا دون مبالغة أن نرصد معالم الواقع النقدي الذي عايشه عز الدين إسماعيل وتواصل معه بعمق وشارك بحماسة في تطوره عبر رصد مواز لموضوعات الأبحاث التي أعدها طلابه. ففي عام ١٩٧٤ أنجز أحمد محمد جودة بحثه عن "الالتزام في المسرح الشعري في مصر"، وبعد ذلك بأكثر من ثلاثين سنة يعدّ مصطفى مهدي فرج سعد بحثه حول الأبعاد الوظيفية والجمالية للاتجاه البنيوي في النقد العربي المعاصر. وفي إطار التطبيق تعدّ نوال السيد محمد زين بحثها في روايات يوسف إدريس دراسة بنيوية توليدية. كيف تتجلى رؤية الأستاذ ؟ وكيف يستلهم التلاميذ شيئاً من نهجه في البحث ومنهجه في تناول ؟! ذكر بعض تلاميذ عز الدين إسماعيل أنه كان يكتفي في بداية رحلة البحث ببلورة الأفكار العامة للموضوع، وتحديد الإطار الذي يقع البحث في رحابه، تاركاً الطالب يحدد المصادر والمراجع ويبحث عنها بنفسه. ولا يخرج الطالب من ذلك إلا بانطباع واحد، هو مزيج من الحيرة والإحساس بقسوة الأستاذ: إلا أنه لا يستطيع أن يهمل إحساساً مصاحباً بالارتياح وقد أحرز تقدماً في "الوعي" بأبعاد الموضوع.

ومع رغبة الطالب في طاعة الأستاذ وإشعاره أنه جدير بنيل شرف التلمذة على يديه يبدأ رحلة بحث مضمّنة عن المصادر والمراجع ويكتسب خبرة لا بمضمونها ومشاهج المؤلفين فيها وحسب، بل بالأمكان التي توجد فيها كذلك، وبأنسب السبل للتعامل مع المؤلفين العاملين في تلك الأماكن!

ومن معالم الاختلاف والتباين الذي سمح به الأستاذ للتلاميذ؛ قبول الأستاذ وجهات النظر المغايرة وتواصله السمع معها، وإن نبعث من تلاميذه. دون الأستاذ ما دون من ملاحظات علمية على دراسة أعدها بعض طلابه، في آخر مراحل الإشراف قبل إخراج هذه الدراسة في صورتها النهائية وحدد للباحث موعداً في بيته "لمناقشة" هذه الملاحظات، فعلنا ببساطة أنها ليست ملزمة. وأن تطبيقها أو عدم الأخذ بها رهن بما يسفر عنه "حوارهما".

تتباين الرؤى، وتختلف قنوات العطاء الثقافي والعلمي. ويبقى الدكتور عز الدين إسماعيل ليسجل عطاؤه مسيرة تطور الحياة الثقافية.

المعنى يبحث عن إنسان

قراءة في إبيجرامات

عز الدين إسماعيل الشعرية



**محمد العبد**

”منا من يسعى في ملكوت الله..  
ومنا من يبحر في قلبه  
كلُّ يبحث عن معنى  
والمعنى يبحث عن إنسان“  
(دمعة للأسى...دمعة للفرح : المعنى ص١٢١)

#### ١- توطئة

كان لعز الدين إسماعيل (١٩٢٩ - ٢٠٠٧) في حركة النقد العربي المعاصر عزة لا تناسب، كان ناقدًا فذاً، إليه إيراد مدارس النقد المعاصر المختلفة وإصدارها. فإذا غاص في بحور الشعر إذا به يرقم في الماء. وعندما يتفرد عز الدين إسماعيل بمثل هذا الديوان الكامل من الإبيجرامات الشعرية، والذي نسعى هنا إلى قراءته في أضواء تداولية، فإنه يضيف إلى ريادته النقدية ريادة أخرى في حقل الإبداع الشعري العربي المعاصر. وما أجاءه إلى ذلك الجنس الأدبي في فترة بعينها من العمر إلا أن يكون قد وجد فيه من موافقته طبيعة رسالته الأدبية ما لم يجده في غيره من الأجناس الأدبية بعامه والشعرية بوجه خاص شكلاً ووظيفة. إذا كانت التجريبتان البارزتان للفن الإبيجراما في الأدب العربي الحديث هما: تجربة الإبيجراما النثرية لطف حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) في ”جنة الشوك“ (١٩٤٥م) والتي اشتملت على ١٩٩ نصاً إبيجرامياً) وتجربة الإبيجراما الشعرية لعز الدين إسماعيل (١٩٢٩ - ٢٠٠٧) في ”دمعة للأسى .. دمعة للفرح“ (٢٠٠٠م) (والتي اشتملت على ١٤٦ نصاً إبيجرامياً)، فإنهما يلفتان النظر إلى ملاحظة العلاقة بين ذلك الفن وعمر الكاتب، حتى لو لم يكن القول بأن الإبيجراما هي فن العقد الستيني من العمر أو ما بعده. أصدر طه حسين إبيجراماته وهو في السادسة والخمسين، وكان عز الدين إسماعيل قد نشر ما يناهز المائة من إبيجراماته قبل أن

يجمعها مع غيرها في الديوان المذكور وهو في العمر ذاته. عند هذه النقطة نتكشف صلة وثيقة بين مقومات كتابة الإبيجراما الأولية ومقومات الشخصية في ذلك العقد الستيني أو ما بعده. الإبيجراما هي فن الاقتصاد اللغوي، وفقه المقام، والقتناص المعنى، وعمق المفارقة، ومعاملة الوعي بالذات والعالم. وفي ذلك العقد الستيني من العمر تكون شخصية الأديب قد دربت على ذلك كله بدرجة عالية.

لقد جعل طه حسين لفن الإبيجراما ملامح لغوية وموضوعية واضحة، واستخدم فيها عددا من تقنيات إنتاج المعنى، نرى كثيرا منها في إبيجرامات عز الدين إسماعيل. ولا يعني الاشتراك بين الرجلين في كثير من تلك الملامح أن عز الدين إسماعيل قد تسبّم بمسما طه حسين، ولكنه يعني أنها ملامح معيزة للإبيجراما بعام، لا سيما إذا وقفنا عليها فيما ذكرته الأدبيات. إذا كان طه حسين قد وضع للإبيجراما في الأدب العربي الحديث أساسا، فإن عز الدين إسماعيل قد بنى على ذلك الأساس، فأعلى البناء وظهره شكلا ومضمونا.

لقد أظهرت الأدبيات أن الإبيجراما نشأت نقوشا ومدونات على الأحجار والمقابر. وكانت تلك النقوش والمدونات قصائد قصيرة في أغراض شتى: الرثاء والتأملات والغزل والهجاء ونحوها. وقد تميزت تلك النقوش بأنها مصقولة ومركزة ومكتلفة ومحكمة وتنتهي غالبا بفكرة مدهشة وسرعة خاطر<sup>(١)</sup>. لقد ظلت الإبيجراما صنفًا من الشعر الخفيف حتى نمت في القرنين السادس عشر والسابع عشر في إنجلترا عند شعراء من أمثال "ذن" و"جونسون" و"هريك". ويعد الشاعر ماثيو بريور M.Prior أحد أفضل الشعراء الإنجليز الإبيجراميين. ويذكر آبرامز Abrams أن مصطلح الإبيجراما قد استعمل في القرن الثامن عشر للتبليغات المازحة الملهية في النثر والشعر معا. وتتميز الإبيجراما في النثر عن الحكم والأقوال المأثورة aphorism التي هي تبليغ لحكمة أو رأي أو حقيقة عامة<sup>(٢)</sup>.

أصل الإبيجراما إذن هو النقش على الحجر. وفي هذا الفعل ما فيه من عناء ومكابدة، يحتمل على القائم به الاقتصاد في اللفظ والتدقيق في اختياره رغبة في تخليده وديمومته. والحق أن عز الدين إسماعيل قد وعى إبداعيا تلك العملية بأبعادها المختلفة. وقد وأصل تجليتها في إحدى إبيجرامياته، وهي "المكان المناسب" (ص ١١٤) من "فصل للصمت والكلام":

ما أيسر أن نتكلم !  
أن نطلق في الريح مئات الآلاف من الكلمات  
لكن الكلمة إن رويت من عرق الروح  
وإن انصهرت في محرقة القلب  
عندئذ لن تنزل إلا في صلب قميدة.

ومهما يكن من أمر، فإن هذه القراءة الأولية لإبيجرامات الديوان سوف تستعين ببعض المفاهيم والأسس المعروفة في اللسانيات التداولية، لا سيما تداولية أفعال الكلام. لقد توثقت نظريات التأويل وتحليل الخطاب في العقود الثلاثة الأخيرة بالتداولية توثقا قويا ودخلت التداولية إلى النظرية الأدبية المعاصرة من أوسع أبوابها. ينبغي للنظرية الأدبية أن تكون - في

جوهرها - نظرية في القراءة. وينبغي لكل نظرية في القراءة أن تكون - في جوهرها - نظرية في الفهم. وينبغي لكل نظرية في الفهم أن تتجاوز حدود العلامات داخل النص الأدبي إلى علاقة تلك العلامات بالقارئ والاعتبارات الأخرى السياقية غير النصية. لم تقض النظرية الأدبية العربية من التداولية بعد وطرأ في الوقت الذي نرى فيه نصوصاً روائية وشعرية ودرامية تطلب بالحاح تحليلات مختلفة على أضواء التداولية. في ديوان عز الدين إسماعيل ما يتصل بمؤشرات خاصة يوجهها إلى القارئ حالاً يقرأ إبيجراماته، نراها - بوضوح - مؤشرات تداولية خالصة، وهي تصنيف تلك الإبيجرامات في فصول تصنيفاً موضوعياً، كأنما هي إشارة عن قصد أو غير قصد إلى قراءة إحدى إبيجراميات الفصل الواحد في ضوء ما فيه من إبيجرامات أخرى.

## ٢- المعنى والنص الموازي

تقتصر هذه القراءة للنص الموازي على قراءته في صورة العنوان بأنواعه المختلفة: عنوان الديوان، وعنوان الفصل، وعنوان الإبيجرامية. العنوان اختيار النص، وله مركز الصدارة في الفضاء النصي للخطاب، ومن ثم فهو يحظى بأولية التلقي، سواء أكان عنواناً لنص كامل أم عنواناً لجزء من أجزائه. وإذا كان العنوان مفتاحاً تأويلياً أولياً، فإن تلقيه في ذاته لا يكفي لتأويله تأويلاً مناسباً، وذلك أن العلاقة بين العنوان الرئيس والنص هي دائماً علاقة تكاملية، أو هي علاقة ذات اتجاهين: من العنوان إلى النص الكامل ومن النص الكامل إلى العنوان. هذه السمة في العنوان الإبداعي تجعله في حقيقته ظاهرة تواصلية تداولية يعتمد فيها على تأويله في علاقته بالنص الذي يحدد هويته. عنوان الديوان - كما أسلفت - "دعوة للأسى .. دعوة للفرح". دعتان تطوقان الحياة البشرية في كل زمان ومكان، وتنفردان في هذا الديوان عينا الناقد والشاعر العظيم عز الدين إسماعيل. فضلاً عن العلاقة الداخلية التي ينبغي أن تكون بين ذلك العنوان ومحتوى الديوان، فإنه يمكن أن نلمح علاقة أخرى خارجية ممثلة في تناسق العنوان مع الآية الكريمة: "لكيلا تأسوا على ما فاتكم ولا تفرحوا بما آتاكم". قال أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني (ت ٥٠٢ هـ): "والأسى الحزن. وحقيقته إتباع القاتل بالغم. يقال أسيت عليه أسى وأسيت له"<sup>٣٧</sup>. يبدأ الأسى في نصوص الديوان على ما فات أيضاً: على العمر الذي فات، وعلى وداع الراحلين ونحو ذلك. دعوة الأسى - على أي حال - مبررة ومفهومة، وكل منهما ثبت لحقل دلالي واحد هو الحزن، وهو حقل خصيب بمفرداته وأسايبه في العربية؛ كالشجن والشجو، والشجا، والبث، والغم، ونحوها. أما الفرح، فهو في كل حال، في الماضي والحاضر والمستقبل، وإن كان ارتباطه بالحاضر والمستقبل أقوى ألفة في الاستعمال اللغوي. وربما لا يرد كلام عن فرح إلا على سبيل الاسترجاع. في قصيدة "نعم" (ص ٣٥) من "فصل للذات" يقول عز الدين إسماعيل:

لو استعدت كل ما عانيت من أتراح

في لحظة، لاحترقت أطراف

وإن أنا استرجعت ما قد عشت من أفراح

في لحظة، لاختنقت عروقي

فالحمد لله على أن قد حيانا نعمة النسيان.

في نص آخر اجتمعت الدمعتان جنباً إلى جنب: دمة الأسى ودمة الفرح. كانت الدموع في الحالتين واحدة وعتيقة. في قصيدة "دمة ودمة" (ص ٥١) من "فصل للدنيا" يقول الشاعر:

- لم تنحدر الدمة ساخنة فوق الخد؟  
- لترطب قلب المحزون.  
- ولماذا تدمع عيني وأنا أستغرق في ضحكي؟  
- لتثير الأشجان بقلبك.

الضحك - وهو من علامات الفرح الظاهرة - اقترن بالدموع. القلب محزون في الحالتين: الحزن والفرح. لا فرح على الحقيقة إذن، ومن ثم تساوى في المقابل: لكل منهما - إذ ذاك - دمة!

أما العنوان في شكله الثاني، فهو في هذه الهيئة التي أخرج الشاعر قصائده عليها. لقد خصّ الشاعر ديوانه بتصنيف إبيجراماته تصنيفاً موضوعياً في فصول عشرة، يحمل كل فصل فيها عنواناً. ويشير كل عنوان على ما يمكن تسميته بالحقنل الموضوعي أو الدلالي الشعري الأكبر الذي تتولى نصوصه ملء مساحات شتى فيه. هذه الفصول هي: فصل للذات (١٩ نصاً)، وفصل للدنيا (١١ نصاً)، وفصل للأيام (٢٠ نصاً)، وفصل للبشر (٢٩ نصاً)، وفصل للمرأة (١٥ نصاً)، وفصل للصمت والكلام (١٢ نصاً)، وفصل للمعنى (١٠ نصوص)، وفصل للحجارة (٨ نصوص)، وفصل للصوت (١٥ نصاً)، وفصل للبعث (٧ نصوص). مجموع النصوص في تلك الفصول ١٤٦ نصاً. كانت الفصول الثلاثة الأكبر هي - على نحو ما يبدو - فصل للبشر وفصل للأيام وفصل للذات. لا يعني هذا بالضرورة أنها أهم الموضوعات الإبيجرامية، ولكنه - بالأحرى - يعني أنها أثراها وأرحبها مجالاً لهذا الفن. الفصول في مجموعها مؤشر أولي على التطور الموضوعي الهائل الذي انتقلت معه الإبيجراما من نقوش ومدونات شعرية قصيرة في الرثاء والهجاء ونحوهما إلى جنس أدبي معتبر يتسع لجميع الأغراض الذاتية والموضوعية. وهذا يعني - من ثم - أن العالمين الذاتي الداخلي الخاص والموضوع الخارجي العام لا ينفصل أحدهما عن الآخر في الفن الإبيجرامي. وهو ما يعني أيضاً أن ذلك الفن - وهو ما وعاه الشاعر بالضرورة وعياً - يتيح لنا بطريقته الخاصة أن يقدم شهادة موسعة على العصر؛ أو أن يقدم لوحة كاملة للحياة، تجمع بين نظرة الذات إلى ذاتها ونظرة الذات إلى الأشياء والعالم، حين يصير الوعي المرهف بمشاهد الواقع الخارجي شكلاً من أشكال التمثيل الداخلي للذات.

في الفصل الأول "فصل للذات" تقرأ الذات الذات. وفي سائر الفصول تقرأ الذات العالم حتى في "فصل للموت": فالذات هنا - فيما نرى - تقرأ العالم في صورة الوجود التحول إلى عدم أو العدم بعد الوجود. بيد أن الأمر ينبغي أن يتجاوز اتساع الفن الإبيجرامي لشتى الأغراض إلى ما هو أهم؛ وهو الطريقة أو الطرق الخاصة التي تقصّد بها تلك الأغراض في قصائد إبيجرامية على نحو ما سئرى.

أما عناوين القصائد ذاتها، فإن أهم ما نلاحظه فيها :

١- أنها مبنية غالبا على كلمة واحدة، وهي الكلمة المفتاح في النص. إنها الكلمة المفتاح في فهمه أو تأويله أيضا. ولعل في بناء العنوان في الإبيجراما غالبا على معنى واحد ما يشير إشارة أولية إلى اقتصار النص على معنى بعينه أو خاطرة سريعة بذاتها.

٢- في العناوين المبنية على أكثر من كلمة (وقد ناهزت ربع العناوين الإجمالية) ما بُني على الإضافة للتخصيص كمعركة الألوان وسر الحب ونحوهما، وما بُني على الوصف إما للكشف عن البنية المقارنية التي بُني عليها النص مثل "قصة طويلة جدا" عنوانا لنص شديد القصر لا يبلغ مبلغ قصة في الشكل الذي نألفه، أو وصف الشيء بنقيضه إشارة إلى ما له من وجهين يشاد أحدهما الآخر، أو وصفه بما يخصه كالألوان الصريح والرعب الأزلي ونحوهما. هذا كله يكشف العلاقة الدلالية العميقة بين النص وعنوانه.

٣- لا يجد الشاعر الإبيجرامي - بإفادة هذا الديوان - غشاشة في أن يحمل أكثر من نص واحد عنوانا واحدا، بل قد يحمل نصان اثنان متواليان في فصل واحد عنوانا واحدا. من ذلك مثلا ما نجده في "فصل للصمت والكلام"، إذ توالى قصيدتان في أول ذلك الفصل بعنوان واحد هو الصمت. يلتقي هذا كله الشيء على قدرة الشاعر الإبيجرامي على أن يرد معين الدال الواحد فيستقي منه من الدلالات ما يوزعها في غير نص للإلحاح على رؤية ذلك الدال بوجوه وحالاته وملابساته المختلفة في عالم التجربة. وضع دال الصمت عنوانا لثلاثة من نصوص الديوان، اثنان منها متواليان في فصل واحد هو - كما أشرت - "فصل للصمت والكلام" والثالث في فصل آخر هو "فصل للبعث". وهك هذه النصوص الثلاثة :

(أ) "فصل للصمت والكلام" :

• "الصمت ١٠٩" :

تعب النجم، النهر، الطير، الأزهار

تعب الشارع والحارة والأسوار

تعبت كل الأشجار وكل الأشعار

والتزم الكون الصمت

وهناك تجلت كل الأسرار.

• "الصمت ١١٠" :

نكتب أو نقول

لا الحرف يقضي لا ولا الصوت يبوح

الحرف خط صمت والصوت ريح

وليس إلا الصمت يشعل العقول.

(ب) "فصل للبعث" :

• "الصمت ١٥٢" :

- أنصت!



- ماذا؟
- أصمت!
- ماذا؟
- هل أنصت؟
- نعم
- لكنك لم تصمت .

المتكلم واحد في الإبيجراميتين الأوليين. وقد وقع الشاعر في الأولى على معنى تجلي أسرار الطبيعة والبشر في الحالة التي لا يألها سائر الناس، وهي الصمت. وفي الإبيجرامية الثانية من الفصل ذاته يبين الشاعر أيضا ما يألوه سائر الناس؛ فالعقول إنما تستمد وقودها ووجهها من الصمت لا من كثرة الكلام. في الصمت فرصة مواتية للكشف وتعقل الأشياء. أما الإبيجرامية الثالثة في الفصل الآخر فقد بنيت على الحوار. وهي تلعب على وتر الفرق بين الإنصات والصمت. وهي لعبة مفارقة لفظية خرجت من رحم العيب؛ فالناس لا يفرقون عادة بين الإنصات والصمت؛ وذلك أن النتيجة معهما واحدة، هي عدم الكلام. بيد أن الإنصات عند أحد طرفي الحوار لا يعني الصمت. أراد الشاعر أن يخرج من نص عيبي في ظاهر ذواته الكلامية بمعنى مفاده أن الإنسان في هذا الزمان لا يهيب نفسه ما يكفيه من صمت. كيف يزعم الإنصات في الوقت الذي لم يصمت فيه؟ قد يعطي الإنصات فرصة للفهم ولكن الصمت يهيب القدرة على الرؤيا ومتعة الاختلاف الخلاق.

٤- يلعب العنوان أحيانا دور المفسر الرئيس لأحد دوال النص المهمة، لاسيما إن كان مستخدما بدلالة رمزية، بل بدلالة رمزية عكسية. في قصيدة "شرك الموت" (ص ١٣٧) من "فصل الموت":

- يمنحني الأخضر الأزرق أملا فيأضأ بالنشوة
- والأزرق بأسرني، يسلبني روعي
- والأصفر يوقع في قلبي أنني منزوع ووحيد
- لا ضير إننا لم تدخل في شرك الأبيض.

فاللونان الثلاثة: الأخضر والأزرق والأصفر استخدمت في النص برصيدها الدلالي الرمزي المعروف في اللغة الشعرية. أما اللون الأبيض، فقد خرج في هذا النص على دلالة الرمزية المألوفة على الصفاء والخير والحياة ونحوها إلى دلالة أخرى، هي - في العلاقة السياقية الجديدة بين العنوان والنص - دلالة عكسية تماما. لقد صار الأبيض في النص بدلالة السياق هو "الموت"، كأنما أراد الشاعر أن يري في الأبيض - بحياديته في محيط الألوان الأخرى - موتا. لقد انعكس العنوان على تأويل "الأبيض" بالموت، وانعكس تأويل الأبيض بالموت على النص كله. يذكرنا هذا بقول أمبرتو إيكو Eco: "كل حدث وكل كلمة يمكن أن توضع في علاقة مع كل الأحداث والكلمات. والتأويل الدلالي لأي كلمة ينعكس على المجموع"<sup>(١٦)</sup>.

ف في حالات أخرى يلعب العنوان دور تأويل الدلالة النصية وتسميتها. في قصيدة "سر الحب" (ص ١٠٦) من "فصل للمرأة" يقول الشاعر:

- هل قلت يوماً لك إنني أحبك؟

- لا، لم تقلها قط لي.

- ذاك لأنني دائماً كنت أحبك.

وفي قصيدة "الموت والميلاد" (ص ١٠٦) من الفصل نفسه يقول الشاعر:

- تحبيني؟

- نعم، ولا.

- وكيف ذا؟

- لكي يعيش حبنا.

"سر الحب" هي قراءة الشاعر العنوانية للنص. وهي قراءة لا تصدر على غيرها. يمكن أن يكون العنوان هنا مثلاً هو "الحب الدائم". ولكن الشاعر أراد بعنوانه توجيه الفهم إلى جهة بعينها؛ إذ سر الحب في الفعل المتصل لا في القول. أما العنوان الآخر، فهو مبني على المجاز. الموت والميلاد هنا هما موت الحب وميلاده. موت الحب في "نعم"، وميلاده في "نعم ولا" في آن معا.

### ٣- الإبيجراما شعر المعنى

في إشارة خاطفة ذكر يوهانس جيفكين Johannes Geffcken أن الإبيجراما هي شعر المعنى<sup>(١)</sup>. يدهي أن الأجناس الأدبية الأخرى مهما اختلفت تقنياتها ووسائلها، فإن غايتها المعنى. ولكن المعنى بالنسبة إلى الإبيجراما ظل محط النظر والسمة المركزية. في نسيج النص الإبيجرامي لا ينظر إلا إلى ما يزوده بخيوط جديدة للمعنى؛ لأنه لا مجال لخيوط أخرى ترتق ما فيها من فتق. النص الإبيجرامي يقع في مواجهة دائمة مع المعادلة الصعبة بين المعنى واللفظ بالقوة التي لا يتمتع بها جنس أدبي آخر. وإذا كان هيرش Hirsch يرى أن المعنى مسألة وعي، وليس مسألة علامات أو أشياء مادية<sup>(٢)</sup>، فإن حرارة الوعي بالمعنى في الإبيجراما لاختزالها لا تنقطع. إعادة بناء السياق الغائب عن النص الإبيجرامي في حالات غير قليلة من شواهد قوة الوعي بالمعنى فيه مقارنة بأنواع نصية أخرى. جدير بالإشارة هنا، أن أحد فصول الديوان قد أخلصه عز الدين إسماعيل للمعنى. في "فصل للمعنى" نرى الشاعر في رحلة بحثه عن المعنى، والمعنى الآخر، والمعنى الغائب، والمعنى العصي. تمتد المعاني في ذلك الفصل إلى أبعد مداها: قراءة المعنى في الكلام وقراءة المعنى الآخر في الصمت. بيد أن بعض نصوص الديوان الأخرى تطرح بحكم بنيتها مشكل المعنى الآخر في أسئلة ثلاثة:

١- كيف تقول شيئاً ونريد شيئاً آخر؟

٢- كيف ينتقل المعنى الحرفي داخل النص إلى معنى تواصلتي؟

٣- كيف يعكس المعنى الآخر في الإبيجراما الشعرية بعداً تأملانياً صار من علاماتها

المهمة؟

أما السؤال الأول، فهو محور دراسة المعنى في اللسانيات التداولية بعامة وتداولية أفعال الكلام بوجه خاص. كان جون سيرل John Searle قد انتقل بالمعنى والاستعمال إلى أبعاد نظرية وتطبيقية جديدة. في البعد التنظيري، انتهى سيرل إلى أن وهم محدودية

استعمال اللغة قد تولد عن الغموض الهائل فيما يكون معايير الفصل بين استعمال لغوي وآخر. قال سيرل: "إذا كان الغرض الإنجازي هو المبدأ الرئيس في تصنيف استعمالات اللغة، فسوف نجد - إذ ذاك - عددا محددا من الأمور الأساسية التي نفعلها بواسطة اللغة: نحن نخبر الناس بالكيفية التي تكون عليها الأشياء، ونحن نحاول أن نجعلهم يفعلون أشياء، ونحن نلزم أنفسنا بفعل أشياء، ونحن نعبر عن مشاعرنا وتصرفاتنا، ونحن نعهد السبيل لتغيرات من خلال منطوقاتنا. وغالبا ما نفعل أكثر من شيء واحد من تلك الأشياء دفعة واحدة وبالمنطوق نفسه"<sup>٩٠</sup>. وفي البعد التطبيقي اجتهد سيرل أن يصل من ورائه إلى نظرية بحث حالات المعنى. الحالات الأيسر للمعنى أن ينطق المتكلم الجملة ومعنى ما يقوله على وجهه التام والحرفي. يقول سيرل: "في مثل هذه الحالات، يقصد المتكلم إلى أن ينتج أثرا إنجازيا بعينه في المستمع، وهو يقصد إلى إنتاج هذا الأثر بأن يجعل المستمع يتعرف مقصده ليعجزه. وهو يقصد إلى أن يجعل المستمع يتعرف مقصده بالنظر إلى معرفة المستمع بالقوانين التي تحكم منطوق الجملة. ولكن ليست جميع حالات المعنى مثل هذه الحالة البسيطة"<sup>٩١</sup>.

من الحالات التي وقف عليها سيرل في باب "أفعال الكلام غير المباشرة" والتي نراها ذات صلة بإنتاج المعنى في ذلك الديوان: الاستفهام والتلميح.

أما الاستفهام بقوة الأمر، فمنه قصيدة "طفولة" (ص ٩١) من "قصص للبشر":

- جدي! هل أكبر في المستقبل حتى أصبح مثلك؟

- طبعاً!

- وستصبح لي زوجة؟

- طبعاً، طبعاً!

- فلماذا لا نبدأ هذا الآن؟

المنطوق الأخير "فلماذا..." يعني به المتكلم - في هذه الإيجازية الحوارية - ما يقوله، ولكنه يعني أيضاً - في سياق النصي - فعلاً إنجازياً آخر ذا محتوى قضوي مختلف. المتكلم في ذلك السياق لا يعني سؤالا مجرداً، بل يعني الأمر أو التماس البداية التي يتحدث عنها النص. في مثل هذه الحال، يمتلك المنطوق الواحد قوتين إنجازيتين اثنتين. يؤدي هنا فعل إنجازي بعينه أداء غير مباشر عن طريق أداء فعل آخر. ينبغي الالتفات إلى أن المظهر السابق وثيق الصلة - فيما وقع فيه من نصوص - بالنصوص الإيجازية الحوارية.

أما التلميح، فله حالات عدة في ذلك الديوان. ينطق المتكلم هنا جملة ومعنى ما يقوله، ولكنه يعني أيضاً شيئاً ما أكثر. في قصيدة "غابة" (ص ٧٣) من "قصص للبشر" يقول الشاعر:

- لا أمضي خطوات حتى تقطع خطوي الأجسام

تصدمني، توشك أن تحرفني أو أسقط بين الأقدام

وكأنا في يوم الحشر

- الغابة لا تعرف إلا الطرق الملتفة.

المنطوق الأخير في النص "الغابة لا تعرف إلا الطرق الملتفة" يعني ما يقوله المتكلم، وهو الإخبار بالضمون القضوي الذي يتضمنه، ولكنه - في سياق لغوي مناسب - يمكن أن يكون تلميحا إلى معنى أكثر: "نحن نعيش في غابة وعليها البقطة".

أما المظهر الثاني من مظاهر المعنى الآخر في تلك الإبيجرامات الشعرية، فهو انتقال المعنى الحر في داخل سياق النص إلى معنى تواصلي أو تداولي. العلامات اللونية من أهم ما يميز العلاقة بين المتكلم والعلامات اللغوية في العربية. في قصيدة "اللون الصريح" (ص ٢٧) من "فصل للذات" يقول عز الدين إسماعيل:

استعرضت الألوان لكي أنسج لي لونا يسترني  
فتنازعني الأخضر والأحمر والأسود والأبيض  
كل يستعرض أبهته  
لكنني آثرت أخيرا لون يقيني  
لون جنوني،  
أن أستر عُرِي في عُرِي.

وفي قصيدة "معركة الألوان" (ص ٤٩) من "فصل للذات" يقول:

الأبيض يطمس وجه الأسود  
والأسود يفتق عين الأبيض  
فينسِل الأحمر بينهما  
وبجيء الأصفر كي يعلن  
أن الأخضر قد صار هو السيد.

في مثل هذه النصوص يعرف الشاعر أنه يخاطب - في المقام الأول - قارئاً للشعر ملئاً بتقاليد الفن الشعري، ويدرك أن المعاني الحرفية لتلك الدوال اللونية ليست هي التي يقصدها المتكلم في ذلك السياق، ولكنه ينتقل بها إلى معانيها التواصلية التداولية. التنازع بين الأخضر والأحمر أو بين الأسود والأبيض هو تنازع بين الخير والشر اللذين يقف منهما الشاعر موقفه الخاص: أن يكون نفسه بخيرها وشرها. القصيدة الرمزية في نص معاصر مبنية على أساس الوعي بأن الخطاب الأدبي عالم تبنيه الرموز.

أما المظهر الأخير، فهو ما يعكسه المعنى الآخر من نزعة تأملية في إبيجرامات عز الدين إسماعيل الشعرية. يبدو عز الدين إسماعيل في تلك الإبيجرامات مشغولاً بالبحث عن المعنى، ومن ثم فهو دائم التقلب في الشيء الواحد لاكتشاف وجوهه المختلفة، ويظل المستهدف بذلك المعنى هو الإنسان. الوعي بالمعنى طريق للوعي بالذات والعالم. الأشياء الموصوفة بـ"الآخر" أو الأشياء المعطوف بعضها على بعض من إفرازات عمليات التقلب. إذا كان النص قشاً مستقلاً للمعنى يبحث فيه قصد مؤلفه الحياة، فإن عز الدين إسماعيل قد أراد بمثل تلك التقلبات أن ينتج عملاً مستقلاً بنفسه، يتكلم باسمه الخاص، ويتطور بنى معانيه الخاصة.

يمكن أن نرى وجوهاً مختلفة للنزعة التأملية في الإبيجراما الشعرية في نقوش المواقف الإنسانية الثابتة في مجتمع أو مجموعة اجتماعية، كالوقوف من الموت، أو الموقف مما يضحك، أو الموقف من معاني الكلمات ... إلخ. يقول عز الدين إسماعيل في قصيدة "الوجه الآخر" (ص ٣٧) من "فصل للذات":

- هل تدري إم لا يضحكني الضحك، لا يبكيني البكاء؟  
- كلا..

- لكنني أعرف أنك تضحك للمبكي، تبكي للمضحك.

أن يضحك الشاعر للمبكي يعني أن له فلسفته الخاصة في فهم الأشياء والمواقف. إذا كانت التجربة الإنسانية تعتقد بأن شر البلية ما يضحك، فإن هذا يعني نسيب الضحك والبكاء. في كل مضحك ما يبكي، وفي كل مُبْكٍ ما يضحك. ولعل وراء الضحك للمبكي أو البكاء للمضحك ما يعني أن أحدا منهما لا يخلو من شيء مما يخلق الآخر.

#### 4- الإيجراما علاقة حوارية

عرّف فرنسيس جاك Francis Jacques التناولية بأنها علاقة حوارية. ويؤمن أن التناولية تعالج اللغة بوصفها ظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية في آن معا. من هذا المنظور التناولي للغة تدرك اللغة بوصفها طائفة من العلامات للتناولية بين الناس والتي يتحدد استعمالها من خلال قواعد موزعة.

في "دعمة للأسى.. دعمة للفرح" بنى عز الدين إسماعيل ما يقارب ربع إيجراماته (٢٤,٦٪) على تقنية العلاقة الحوارية. هي إذن ظاهرة جديدة بالملاحظة، بل إن لها أن تدخل في حيز السمات المميزة للإيجراما الشعرية في ذلك الديوان. كان طه حسين قد بنى ما يناهز ٩٥٪ من إيجراماته الثرية في "جنة الشوك" على تلك التقنية. كانت العبارة الأشجع في "جنة الشوك" هي: "قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ" و"قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى". لعل هذا القالب يعني طه حسين نفسه وشخصية أخرى اعتبارية. في نصوص أخرى صرح طه حسين بوضعه طرفا في الحوار، وذلك في مثل قوله: "قال صاحب لنا... قلت...". يمكن الربط بين ما صنعه طه حسين هنا وبين بناء كثير من إيجرامات عز الدين إسماعيل الشعرية على الحوار. وقد نراه متابعاً لظاهرة "تعدد الأصوات" في الشعرية العربية المعاصرة. بيد أن مثل هذه الحوارية يمكن أن ترى محض تقنية مولدة للمعاني والمقابلات بين الأفكار والمواقف والسلوكيات في التسجيع اللغوي للنص الإيجرامي بعامة.

قد يمكن القول بأن الخطاب الأدبي بعامة هو - في جوهره - حوار ضمني بين الكاتب والقارئ أو بين الكاتب والعالم الخارجي. في إيجرامات "دعمة للأسى.. دعمة للفرح" ينبغي للعلاقة الحوارية أن تكون مبنية على علاقة الشاعر بذاته؛ وذلك أن طرفي الحوار في النص هما الشاعر الفرد. هذه عملية إبداعية خالصة قصد بها الكشف عن اختلاف الفهم والرؤية على المستوى المضموني، ولكنها تكشف على مستوى الصناعة اللغوية للنص عن دينامية التواصل بالقارئ الذي سيتحمل مسؤولية الإسك بالمعنى الإجمالي من علاقات المنطوقات الحوارية بعضها ببعض.

في إيجرامات عز الدين إسماعيل الشعرية يمكن التمييز بين خمس وظائف على الأقل:

١- التحذير من شيء يعتقد أحد طرفي الحوار أنه الأجدر بالفعل، كقوله في قصيدة "الربيع الأزلي" (ص ٣٠) من "فصل للذات":

- أتحرك يوماً ، أستشرف آفاق المستقبل

لكني أخشاه

- الفرع أمامك ..

لكن شيخ الماضي الرعب في ظهره

- هل أمشي وجهي للماضي ظهري للمستقبل؟

- ستزيد الطين بلة.

المنطوق الأخير "ستزيد الطين بلة" في علاقته بالمنطوقات الأخرى يعني التحذير من المحتوى القسوي في الاستفهام السابق عليه ؛ أي : "إياك أن تمشي وجهك للماضي ظهرك للمستقبل".

٢- الحث على فعل شيء في ملابسات مُثَبِّطة. من ذلك قوله في قصيدة "انعتاق" (ص٢٦) من "فصل للذات":

- الضوء تبدد

والعرق تجمد

والقلب تبلد

- اخلع هذا الجلد الملعون

وادخل في قلب الحمأ المسنون.

في مثل هذا الحوار تواجه الذات ذاتها في حال بعينها ، هي الإحباط أو النكوص أو الخلود إلى الكسل أو العجز عن العطاء أو غير ذلك مما يعرض للإنسان في بعض ملابسات حياته اليومية أحياناً.

٣- الكشف عن حقيقة خفية ، على نحو ما نجد في قصيدة "جنون" (ص٣١) من "فصل للذات":

- أترهب السمع ولا صوت هناك؟

- أنصت للحوار بين وردة وسوسنة.

- مستغرق أنت إذن في حالة التأمل

- لا ، بل أمارس الجنون.

٤- بيان علة إنجاز فعل بعينه ، مثل قصيدة "أيام" (ص٦٢) من "فصل للأيام":

- ينقش الظلم ليعلو فوق رقاب الناس

سيف أظلم

- ذاك لأننا صرنا في أيام

يتناولها السفلة والسفلة.

٥- إضافة إفادة مهمة في حوار تتعلق بمنطوقاته بعضها ببعض تعلقاً شمهياً ، وذلك مثل قصيدة

"ذكرى" (ص١٤١) من "فصل للموت":

- هل مات؟

- الوردة مازالت تنفح عطرا

- أغمض عينيه إذن!

- لن يبرح أنفي هذا العطر

- كفنه الآن!

- وسيبقى مسكنه قلبي أبدا.

يخرج مثل هذا الحوار للوهلة الأولى على مبدأ التعاون الحوارى عند جريماس. ولكنه حوار خاس يريده الشاعر تقنية فنية لإنتاج معنى خطاب ينهني لوحداته أن يتعلق بعضها ببعض ولو بسبب شعني. في ضوء ذلك توجب العلاقة الحوارية الفهم على أساس بعينه، هو أن الميت كالوردة التي مازالت تنفخ عطرا، وأنه مهما أغمضت عيناه وانتهى جسدا ستظل ذكراه، وأنه مهما وُزِيَ الثرى سيظل في القلب!

لقد لعب الحوار في تلك النصوص دور اكتشاف الذات والعالم غير عدد من التبليغات التي تتباين معها الحالات ووجهات النظر. يصبح الحوار هنا وسيلة لمداولة الأشياء وإعادة النظر وصولا إلى الفهم الرشيد. لم ينطلق الشاعر في تلك الحوارات مما يعكر صفو الشعر بذات متعالية أو متسلطة أو مدّعية أو منعزلة عن الدنيا والبشر. الذات هنا مسئولة ومتفاعلة وراغبة في الوجود - في - العالم، بدءا من مغالبة الإحباط حتى تمجيد أطفال الحجارة.

الهوامش :

(١) راجع في تفصيل ذلك:

Abrams, M.H.: A Glossary of literary Terms. 4.th edition Holt, Rinehart and Winston. New York (1981) p.53.

(٢) المرجع السابق ص٥٣.

(٣) الأصفهاني (أبو القاسم الحسين بن محمد الراغب): المفردات في غريب القرآن. تحقيق وضبط محمد سيد كيلاني. د.ت مادة "أمو" ص١٨.

(٤) إيكو، أمبرتو: شعرية الأثر المقترح. ترجمة: عبد الرحمن بوعلي. مجلة نوافذ. النادي الأدبي الثقافي بجدة. العدد ٦ (١٤١٩ - ١٩٩٨) ص٧٩ - ١٢٢ ص٩٥.

(5) Gelfcken, Johannes: Studien Zum Griechischen Epigramm. Neue Jahrbuecher f. das klassische Altertum. 20 Jg., (1917) SS. 88-107, S. 26.

(6) Hirsch, H: Validity in Interpretation. New Haven (1967) p.23.

(7) Searle, John: Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts, Cambridge Uni. Press(1993) p.162.

(٨) المرجع السابق ص٣٠.

(٩) أرمينكو، فرانسواز: المقاربة التداولية. ترجمة دكتور سعيد علوش. مركز الإنماء القومي الرباط (١٩٨٦) ص١٣.

# المفارقة

## والإبيجرام



### جميل عند الخمد

تمهيد :

تُعد المفارقة irony قوام الإبيجرام epigram أو - بتعبير كوليردج - (روحه)؛ من ثم فإن مفهوم المفارقة مدخل أساسي لمفهوم الإبيجرام. وقد كان طه حسين - فيما أعلم - أول كاتب عربي يعرض فن الإبيجرام ويعرّف بخصائصه؛ تقدمة لتجربته في الإبيجرام النثري، وذلك في كتابه (جنة الشوك). كما كان عز الدين إسماعيل - فيما أعلم - أول شاعر عربي يقدم تجربته في الإبيجرام الشعري، بمدخل عن الإبيجرام بوصفه نوعاً أدبياً خاصاً له خصائصه النوعية المستقلة. فكل الأدبيين أعلنوا عن وعيهما بخصوصية النوع الأدبي الذي يكتبانه، وكلا التجريبتين رائدتان : أولاهما في الإبيجرام النثري، وثانيتها في الإبيجرام الشعري، لذا رأيت الدراسة أن تقف - ولو قليلاً - عندهما، لتجيب عن سؤالها الثاني :

ما حظ التجريبتين الراشدين في الإبيجرام العربي من المفارقة ؟

(١)

قد يتعارض قول مع المقصود منه، وقد يتعارض ظن (أو سلوك) إحدى الشخصيات في عمل درامي مع ما خفي عنها من أحداث يعلمها المتلقي، وقد تتعارض نتيجة حدث مع ما كان مأمولاً، وقد يُكتشف - أدبياً أو فنياً - في شيء، نقيضه، وكذلك قد يُنسخ رأي أو اعتقاد شائع مستقر، كل أولئك يدخل في مفهوم مصطلح (المفارقة irony). وهو مفهوم يتعثر شبطه في تعريف جامع مانع؛ لتعدد أنواع المفارقة وضروبها باعتبار المادة التي تتشكل منها وبها، وتعدد زوايا النظر إليها، ويمكن تبين ذلك عبر الخارطة التاريخية التي رسمها ميويك لمفهوم المفارقة. لقد ميز ميويك في رسده للتطور التاريخي الذي شهده مفهوم مصطلح المفارقة، ميز - أولاً - بين مرحلتين تاريخيتين أساسيتين<sup>(١)</sup>:

أ - ما قبل منتصف القرن الثامن عشر . ب - نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر.



وثانيًا عرشه للمرحلة الأولى، تتناثر جملة من مفاهيم المفارقة Irony أو - حسب الأصل الإغريقي - Eironeia :

الأسلوب الناعم الهادي الذي يستخف بالناس.

التظاهر المذهب..

خدعة لفظية في جدل بأكمله.

أن تقول شيئاً وتقصده غيره.

قول المرء نقيض ما يعنيه.

أن تمدح لكي تدم، وتدم لكي تمدح.

سخرية وهزه.

فبالا سيما يُلاحظ في بعض هذه المفاهيم من ترادف أو تقارب، فإنه يلحظ أن مفهوم المفارقة ارتباط - أكثر ما ارتبط - بمعنى أو غرض بعينه وهو (السخرية والاستهزاء). وكان لهذا - فيما أظن - أثر في الترجمة العربية لكلمة irony لغةً واصطلاحاً؛ حيث تدور ترجمة المعنى اللغوي - أكثر ما تدور- عند منير البعلبكي حول (السخرية والنهك)، وتقتصر ترجمة المعنى الاصطلاحي عند مجدي وهبة على (السخرية)<sup>(١)</sup>. ويُفهم من عرض ميويك أن ثمة تأسيساً قد تم في هذه المرحلة لتوعين أساسيين من المفارقة، اصطلاح عليهما - لاحقاً - بمصطلحي (المفارقة اللفظية Verbal Irony) و(المفارقة الدرامية Dramatic Irony)، وهما النوعان والمصطلحان اللذان تقتصر عليهما المعاجم والموسوعات الغربية الحديثة في تناولها للمفارقة، ففي معجم أكسفورد :

" المفارقة :

(١) ما يكون لموقف من وجه مضحك أو غريب مختلف كثيراً عما كنت تتوقعه. وذلك مثل: عندما حصل أخيراً على الوظيفة، اكتشف أنه لا يحبها ..

(٢) استخدام الكلمات التي تقيد عكس معناها الحقيقي. وغالباً ما يكون ذلك لغرض السخرية، مع أداء الكلمات في نبرة تشير إلى ذلك الغرض؛ قالت - في نبرة تهكمية :- "إنجلترا شهيرة بطعامها" ... "<sup>(٢)</sup>

هذا، ومن التعريفات القديمة الشائعة للمفارقة اللفظية: " قول شيء والإيحاء بقول نقيضه"<sup>(٣)</sup>. كما يُطلق على هذا النوع من المفارقة (المفارقة البلاغية Rhetorical) أحياناً<sup>(٤)</sup>. ويميز ميويك في هذا النوع من المفارقة بين ضربين: (المفارقة الموضوعية Impersonal)، وذلك حين لا تظهر (أنا) صانع المفارقة أو شخصيته، من ثم لا يكون لها دور فيما يصنع من مفارقة. و(مفارقة الاستخفاف بالذات Disparaging-Self)، وذلك حين يكون للشخصية صانع المفارقة دور أساسي؛ حيث يقدم نفسه بوصفه جاهلاً ignorant أو ساذجاً أو أحمق وما شابه مما يقلل من شأن الذات<sup>(٥)</sup>.

مفارقة الموقف Irony of Situation : وذلك حين يكون "تناقض ما بين النتيجة المتوقعة والنتائج الحقيقية"<sup>(٦)</sup>. وذلك كما كان - ابتداءً - في قصة يوسف عليه السلام، من إهمار إخوته له الشر وتدنير المكيدة له، وما حدث - انتهاءً - من تمكين الله له في الأرض؛ فكان مكيناً أميناً. ولعلنا نجد تعبيراً أو حكاية لمفارقة موقف في قول الشاعر :

أعلمه الرماية كل يوم فلما اشتد ساعده رماني

وقول آخر :

بقليبي شيء لست أعرف وصفه  
تصرُّ به الأيام تسحبُ ذيلها  
على أنه ما كان فهو شديد  
تبلى به الأيام وهو جديد

وإذا كانت المفارقة في هذه الأنواع الثلاثة إنما تُعَارَس أو تحدث في النص أو العمل الأدبي، فتتقلب الدلالة (المفارقة اللفظية)، وتتقلب الأحداث (المفارقة الدرامية، مفارقة الموقف)، فإن ثمة مفارقات يراها الأديب، أو - لنقل - ثمة رؤية ضدية يراها الأديب في أمور وأوضاع تقضي به إلى حكمة، وبصوغها هكذا حكمة أهدأ، من ثم يكون لدينا ما يمكن تسميته (حكيم مفارقة) أو (حكمة المفارقة)، وذلك كقول المتنبي:

ومن يك ذا فمٍ مُرٍ صريحٍ يجدُ مُراً به الماءُ الزُّلالا

فليس في البيت لفظ يُطلق لُيُراد عكس معناه، ولا موقف أو حدث يجري لينتهي إلى نقيضه، لكن في البيت حكمة مفارقة منشؤها رؤية ضدية أو عكسية، تتقلب جهة العيب من المعيب إلى العائب. إن الدائق إذ يجد مرارة فيما يذوق، فإن التفسير العادي أو المألوف يرد المرارة إلى الدائق، لكن المتنبي بحس المفارقة ذي الطبيعة الاحتمالية التناقضية يرى احتمالاً آخر تقيضاً، أن تكون المرارة في الدائق لا الدائق، وأن يكون الدائق غافلاً عما في لسانه من مرارة؛ من ثم فهو يعيب بما فيه من - أو ما - ليس فيه. والمتنبي يصوغ حكيمته المفارقة في صيغة شرطية تمنح حكيمته عمومية ودرجة عالية من الإقناعية، فأداة الشرط (من) تتسع للإنسان في كل زمان ومكان متى كان وصفه جملة الشرط، وقد تضمنت الاحتمال النقيض ليوضح - بذلك - موضع الواقع أو الكائن الذي تنهني عليه جملة الجواب، التي تختار من المشروبات ما يشربه، بل يحيا به كل حي، فالكلمة يعرف مذاقه العذب أو (الزلال). لقد أبطل المتنبي التفسير العادي أو المألوف، وجعل الاحتمال النقيض حقيقة أو يقيناً. من ثم يتعزز لدى الدراسة القروح (حكمة المفارقة) شروبا من شروب (فن المفارقة) وهي: (كل حكمة منشؤها رؤية ضدية).

تكتسب المفارقة في المرحلة الثانية من خارطة ميويك (نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر) معاني جديدة، مع التنبيه إلى أن "المعاني القديمة لم تُعمل... كما أن الأساليب القديمة في الاتصاف بالمفارقة لم تُترك. ولو أن المرء يلاحظ ميلا نحو الانقصاص من المفارقة الهجائية بوصفها رخيصة مبتذلة، والمفارقة التشكيكية بوصفها قاسية جارحة أو شيطانية"<sup>(١٠)</sup>. تتبع هذه الملاحظة من التغيير النوعي الذي حدث في الأدب الغربي الحديث والمعاصر، نتيجة تطور النسق الحضاري في الغرب، خاصة مع نمو التشكيكية Scepticism والنسبية Relativism والتحررية Liberalism والرومانسية Romanticism وغير ذلك. وقد تجلى هذا التغيير النوعي - ضمن ما تجلى - في استخدام المفارقة، حيث غدت "المفارقة الحديثة أقل هجائية وأكثر موشوعية، أقل خطابية وأكثر جوية"<sup>(١١)</sup>، أقل عدائية وأكثر دفاعية"<sup>(١٢)</sup>.

وبديلا عن تعريف جامع مانع للمفارقة، يستخلص ميويك العناصر الجوهرية التي تشكل قوام المفارقة، ويحددها في ثلاثة، مبني بعضها على بعض Interdependent<sup>(١٣)</sup>:

## الازدواجية Duality :

تحمل المفارقة - في آن - مستويين من المعنى أو الموقف أو الحدث أو الرؤية: أحدهما ظاهر، والآخر باطن. الأول مزعوم، والثاني مقصود.

## التعارض Opposition :

يتعارض المستويان بشكل ما من أشكال التعارض: تناقض Contradiction، تنافر Incongruity، تضارب أو عدم اتساق Incompatibility.

## الغفلة Innocence :

ثمة غفلة عن الوجه أو المستوى الباطن النقيض، وكثيراً ما يكون الغافل هو ضحية victim المفارقة، أي من أو ما تستهدفه، كأجيمينون الذي قبل الدعوة للمشي على السجادة الأرجوانية التي أصبحت قبره، وكالذي يدعو بالشر دعاءه بالخير على نحو ما يخبرنا القرآن الكريم. وعنصر الغفلة أو التغافل يجعل المفارقة آلية من آليات الضحك، وذلك كما في مشهد الأستاذ حمام مع كل من المسئول عن كلب الباشا والباشا نفسه. ولذا كانت شخصية الغافل مصدرًا من المصادر الأساسية للأعمال الكوميديّة<sup>(١١)</sup>.

تلك هي العناصر الجوهرية أو الشروط الشكلية formal requirements حتى تكون مفارقة. وإذا كان الشرط الأول (الازدواجية) متحققًا في غير المفارقة كالاستعارة والتشبيه؛ مما يربط ما بين المفارقة وهذين الفئتين وأمثالهما، فإن الشرط الثاني (التعارض) يميز المفارقة عن غيرها مما يحمل ثنائية في المعنى؛ حيث لا تتعارض العلاقة - في التشبيه والمجاز - بين المعنى الحقيقي أو الوضعي والمعنى المجازي أو العقلي، وإنما العلاقة بينهما - كما بين البلاغيون العرب - علاقة تشابه وتلازم<sup>(١٢)</sup>. وللسياق دوره في هذا التمييز، يوضح ميويك ذلك بضرب المثال (الآنسة سميت فراشة)، فيرى إذا كان المقصود الخفة، فإن القول يُعد استعارياً metaphorical؛ حيث لا تعارض بين المعنى المقصود والمعنى المزعوم. ويعد القول مفارقة إذا ما كان هناك تعارض أو تناقض، كأن تكون سميت ضحكة كالنطاط مثلاً<sup>(١٣)</sup>. والتوضيح صحيح في مجمله، غير أنه يعوزه شيء من الدقة أو التدقيق؛ ذلك أن السياق لا يميز كون المثال تشبيهاً أم مفارقة، فهو تشبيه لاعتبار الصياغة، ومفارقة لاعتبار التناقض. وإنما يميز السياق ما إذا كان المقصود المعنى المجازي أم نقيضه (حين يتعارض المعنى المجازي مع الواقع)، فإذا كانت الثانية؛ فإن المثال تشبيه على سبيل المفارقة، لا المشابهة. ولعل هذا ينبهنا إلى أنه إذا كان في المفارقة تشبيه أو شيء من المجاز، فإن علاقة التعارض تكون بين المعنى المجازي أو - بمصطلح عبد القاهر الجرجاني - (معنى المعنى) والمعنى المقصود بحكم واقع الحال أو الحقيقة حسبما يراها صانع المفارقة.

وإذا كان الشرطان الأولان (الازدواجية المتعارضة) متحققين في الخداع Hoax، مما يقارب بينه وبين المفارقة، فإن صانع المفارقة يخاضع، لا لكسي يُوثق بظواهر كلامه، وإنما ليُرفس ويُبحث عن الباطن المقصود: "ففي أمثلة الخداع ثمة مظهر يُكشف عنه وحقيقة تُحجب، أما في المفارقة فإن المعنى الحقيقي يُقصد له أن يُستقنط، إما مما يقوله صاحب المفارقة أو من السياق الذي يقوله فيه، وهو يُحجب بمعنى لا يزيد عن كونه غير صريح، أو لا يُقصد له أن يُفهم بشكل مباشر"<sup>(١٤)</sup>. ويميز ميويك - كذلك - بين المفارقة والهجاء :

Satire، باعتبار أن الأخير يحمل - كالمفارقة - ازدواجية متعارضة<sup>(١٠)</sup>. يرى ميويك أن التمييز الجوهرى بينهما يتمثل في كون المفارقة تتعامل مع اللامعقول absurd، بينما الهجاء يعالج المضحك أو السخيف ridiculous، وربما يُتخذ اللامعقول رمزاً للعشال (أي ما لا يمكن علاجه) والخداع الوهمي للأشياء، بينما المضحك أو السخيف يُتخذ رمزاً لتشوهات الحياة التي يمكن علاجها. ويعنى هذا أنه بينما سلوك الناس هو ميدان الهجاء، فإن ما هو مفترض أو محتمل moral في الكون هو ميدان صانع المفارقة. والمفارقة - على عكس الهجاء - لا تنشغل بما هو ثابت أو مستقر، كما أن صانع المفارقة لا يدعى إبراء الكون أو حل ألغازه، الهجاء هو الذي يفعل ذلك<sup>(١١)</sup>. وواضح أن هذا التمييز إنما يأتي من المنظور الرومانسى للمفارقة، فهو إذ ينسحب على (المفارقة الرومانسية)، فإنه لا ينسحب بالضرورة على جميع المفارقات، خاصة الهجائية.

ويتخذ ميويك الشرط الثالث للمفارقة (الغفلة) مائزاً - إلى حد ما - بين المفارقة والتهكم Sarcasm (حين يكون سبيله الازدواجية المتعارضة)، حيث لا يدعى التهكم عدم الوعي بمعناه الحقيقي أو المقصود، كما أن ضحيته يكون واعياً بهذا المعنى على نحو مباشر أو شبه مباشر، ومن ثم يكون تهكم أو مفارقة لاذعة bitter irony أو مفارقة صريحة Overt Irony، وهي ضرب من المفارقة يكون فيها "مقصود أن يدرك - على نحو مباشر - الضحية أو القارئ أو كلاهما المعنى الحقيقي أو المقصود لصانع المفارقة"<sup>(١٢)</sup>. ويرجع ميويك ذلك الإدراك المباشر إلى التناقض الفج ما بين وجهي المفارقة، مع غياب أية حيلة من شأنها إخفاء المقصود: "ما يجعل المفارقة مكشوفة التناقض أو التعارض الفج. ليس ثمة مفارقة أكثر صراحة من وصف فيلدنج للسيدة سلينبولب بأنها "مخلوق جميل"، حيث جاء هذا الوصف عقب وصفه لبدانتها، وبشرتها الثقوب، ورجلها العرجاء، ووجهها المحقن، وأنفها الطويل، وعيونها الضيقة... إن نغمة الصوت (أو معادلهما الأسلوبى) كثيراً ما توجهنا إلى التناقض عن المعنى المزعوم، أو تشير إلى المعنى الحقيقي. تأتي هذه النغمة في المفارقة الصريحة منسجمة مع المعنى الحقيقي؛ من ثم يكون لدينا تهكم أو مفارقة لاذعة. وتأتي النغمة متلازمة مع المعنى المزعوم، من ثم يكون لدينا مفارقة مستترة Heavy Irony<sup>(١٣)</sup>. والمصطلح الأخير مرادف للمصطلح الشائع عند ميويك Covert Irony. ويكون التستر يتجنب صانع المفارقة الإشارات والتبهيئات الأسلوبية وغيرها التي من شأنها إفشاء المقصود على نحو مباشر، والأخذ بحيل تُظهره - بدرجة ما - وكأنه غير واع بمعناه الحقيقي. ويمثل ميويك لذلك بقول جين أوستن: "كانت بشرة السيدة فيرلرس شاحبة، وقسماتها صغيرة بدون جمال، وطبيعية بدون تعبير، لكن تقنياً مبهجاً للجبين حرر محياها من خزي القبح، بمنحه الملاح البارزة للفرور والفظافة"<sup>(١٤)</sup>. أرى أن سبيل الادعاء بعدم الوعي هنا، هو تلك اللغة المراوغة للتناقض؛ فما إن تثبت معنى تكمله بما يناقضه أو يعارضه، وما إن تستدرك وتستكمل المستدرك بما فيه من التباس حسن يقبح، فهذا الكاتب - إلى حد ما - وكأنه لا يدري أحسنًا يقصد أم قبحًا ؟. وما سبق يلفت الانتباه إلى دراسة المستخدم في المفارقة من لغة ولغة موازنة language Para، من حيث انسجامها مع المعنى الحقيقي (المفارقة الصريحة)، أو تلازمها

مع المعنى المزعوم (المفارقة المستترة)، مع الأخذ بعين الاعتبار أن لكلٍّ من ذلك الانسجام وتلك الملاءمة درجات، من ثمَّ درجات للمفارقة في كلٍّ من شريبتها هذين:



التهكم - إذن - داخل في (المفارقة الصريحة)؛ ولهذا يطلق عليه "مفارقة في شكلها الخام"<sup>(١٧)</sup>، أي مفارقة لما تدخلها يد البصنة بعد، التي من شأنها التموه أو الإخفاء أو ادعاء الغفلة عن المعنى الصحيح أو المقصود. هذا إذا ما ورد التهكم في صيغة المفارقة (ازواجية متعارضة)، لكنه قد يرد في غير هذه الصيغة. فالتهكم قد يكون عبر المفارقة، كما أن المفارقة قد تكون للتهكم.

على هذا الأساس، تقبل الدراسة عدَّ (التهكم) في تراثنا البلاغي من باب المفارقة. وقد ذهب الدكتور محمد العبد إلى أنه لم يجد في هذا التراث غير مصطلح (التهكم) مقابل لمصطلح (المفارقة): "ولم أجد فيما وقع بين يدي من مصادر عربية قديمة: لغوية وبلاغية، من ذكر مصطلح المفارقة. وما تجده فيها مقابلاً للمفارقة - استنتاجاً من التمازج المتمثل بها: في المضمون العام والمغزى - هو اصطلاح التهكم"<sup>(١٨)</sup>. وأورد تعريف الزركشي للتهكم: "إخراج الكلام على ضد مقتضى الحال، كقوله تعالى: "ذق إنك أنت العزيز الكريم" [سورة الدخان: ٤٩]، وتعريف يحيى بن حمزة العلوي: "إخراج الكلام على ضد مقتضى الحال استهزاء بالمخاطب"، ومن أمثلته لديه قوله تعالى: "فبشرهم بعذاب الأليم" [سورة آل عمران: ٢١]. والتعريفان فضاءان، غير أن الثالثين - وإن كانا داخلين في باب الأمر الإنشائي يفيدان التهكم عبر آلية المفارقة، من ثمَّ اتفق مع الدكتور محمد العبد في عدَّ ما جاء تحت هذا المصطلح من أمثلة تحمل ازواجية متعارضة، عدّها من باب المفارقة، أو - بصيغة أدق - تدخل في باب (المفارقة الصريحة). ويمكن أن نمثل لذلك من الشعر العربي الحديث بقول محمود درويش<sup>(١٩)</sup>: "سمعت في المذبايح

تحية المشردين .. للمشردين

قال الجميع: كلنا بخير"

حيث الازواجية المتعارضة تعارضاً فجاً (حال القائل والمقول له/ القول)، وغياب أية حيلة من شأنها الإخفاء أو التموه أو ادعاء الغفلة عن المعنى المقصود، فالتهكم واضح والمفارقة صريحة. ويدخل في باب هذه المفارقة - كذلك - فنون بلاغية أخرى رأى غير باحث فيها مفارقة، وهي فنون: تأكيد المدح بما يشبه الذم، وتأكيد الذم بما يشبه المدح، وتجاهل

المعارف<sup>(١٤)</sup>. غير أن من الباحثين من استرسل في هذا الأمر، حتى أدخل (التورية) في باب المفارقة<sup>(١٥)</sup>. وهي لا تدخل ألبتة لغيب شرط (التعاضد). لكن يمكن أن نشيف إلى هذه الفنون فن (التول بالوجب)، فمن هذا الفن ضرب يعرفه الخطيب القزويني بقوله: "حمل لفظ وقع في كلام الغير على خلاف مراده مما يحتمله بذكر متعلقه. كقوله:

قلت: شُكِلْتُ إذ أتيتُ مراراً      قال: ثقلت كاهلي بالأيادي

قلت: طَوَلْتُ، قال: لا، بل طَوَّلْتُـــــــت، وأبرمتُ قال: حبلى ودادي

والاستشهاد بقوله "ثقلت" و"أبرمتُ" دون قوله "طَوَلْتُ".... وقريب من هذا قول الآخر:

وأخوان حسبتهُم دروعاً      فكانوها، ولكن للأعادي

وخلَّتهُم سهاصاً صائباً      فكانوها، ولكن في فؤادي

وقالوا: قد صفتُ منا قلوبُ      لقد صدقوا، ولكن من ودادي

والمراد بهتان الأولان، ولك أن تجعل نحوهما ضرباً ثالثاً<sup>(١٦)</sup>. فالخطيب يقلب القول

إلى نقيضه في كل من الشاهد الأول والبيت الأخير من الشاهد الثاني.

وأياً ما كان في تراثنا البلاغي من فنون تدخل - بدرجة ما - في فن المفارقة، فإن التنظير الحديث لهذا الفن معمق ومدقق وجدّ مفيد في تحليل النص الأدبي الذي يعتمد المفارقة آلية فنية، وهو ما يُلحظ في الأدب العربي الحديث والمعاصر. من ثم، فمن الأهمية بمكان إضافة هذا الفن إلى فنون البلاغة العربية. وترجع بلاغة المفارقة - في الأساس - إلى (الإيجاز والإنهاش)، فمن الناحية الأسلوبية، المفارقة ضرب من التأنق، هدفها الأول - كما يخبرنا ماكس بيربوم، وهو صاحب مفارقة متأنق -: "إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبهيراً". وصاحب المفارقة المتمرس يستعمل من الإشارات أقلها... فهو مثل المصارع الياباني أو المحفز الكيميائي الذي لا يبدأ فعله إلا ليحرك الإمكانية ذاتية التدمير لدى خصمه<sup>(١٧)</sup>. كما أن غير المتوقع الذي تأتي به المفارقة، كأن يُسرق سارق، وكان يقضي سبب خافه إلى نتيجة عظيمة، أو يقضي سبب عظيم إلى نتيجة تافهة، يحدث مخاتلة أو مفاجأة تدهش.

## (٢)

تعنى كلمة (epigram) - لغةً - النقش، وقد كان القدماء من يونانيين ولاتينيين ينقشون بيتاً أو أبياتاً من الشعر على القبور والنصب التذكارية وتحت التماثيل وفي معابد الآلهة وغير ذلك، مطلقين على ذلك النقش (epigram). ثم أطلقوا الكلمة على أي بيت أو مقطع شعري يتميز باختصار اللفظ وكثافة المعنى، خاصة إذا كان جامعاً مستخلصاً صفوة مسألة أخلاقية، ومع التوسع في الاستخدام، أطلقت الكلمة على أية جملة مذهشة striking ترد في رواية أو مسرحية أو قصيدة أو محادثة، لتعبر - عادة وبشكل عام - عن حقيقة محكمة<sup>(١٨)</sup>. وإذا كان (الإيجرام) نشأ - أول ما نشأ - في الأدب اليوناني، فإنه ازدهر - أول ما ازدهر - في الأدب اللاتيني، على يد أمثال كاتولوس مؤسس الإيجرام اللاتيني، وجوفينال الشهير بهجائياته الست عشرة، ومارشل الذي منح الإيجرام اللاتيني شكله النهائي بما كتبه من أبيات بلغ مجموعها (١٥٠٠) بيت حاد pungent كان أغلبها فاحشاً، وقد اتخذها مثلاً كاتبو الإيجرام الإنجليز والفرنسيون في القرنين السابع عشر والثامن عشر<sup>(١٩)</sup>.

ويقدم معجم أكسفورد تعريفاً مركزاً وجامعاً للمعنى اللغوي والدلالة الاصطلاحية لكلمة (epigram): "هو - في الأصل - نقش على قبر، وعادة ما كان شعرياً. ثم قصيدة قصيرة تنتهي بانقلاب بارع witty في التفكير، ومن ثم الانتهاء بقول ثاقب pointed أو متناقض antithetical"<sup>(١١)</sup>. والتعريف يستخلص الخاصيتين المألوفتين لهذا النوع الأدبي (الإيجرام)، وهما: الإيجاز، وبراعة الختام بما يحدثه من انقلاب مفاجئ يثير الدهشة؛ وهو ما يدخل في لب (فن المفارقة)، ولذا أرى الدكتور عز الدين إسماعيل - وهو إيجرامي - وُفق أنما توفيق في ترجمة كلمة (wit) إلى (المفارقة)، وذلك في ترجمته لتوصيف كوليردج - وهو إيجرامي - للإيجراما:

"إنها كيان مكتمل وصغير

جسده الإيجاز، والمفارقة روحه"<sup>(١٢)</sup>.

فلا إيجرام بدون تحول أو انقلاب أو تعارض أو تناقض أو مفاجأة مدهشة، وبالجملة لا إيجرام بدون مفارقة. وقد أحسن طه حسين تصوير القول الثاقب الذي تفضي إليه براعة الختام، بل أحسن التصوير الكلي للإيجراما، بقوله: "وهي أن تكون المقطوعة منه أشبه شيء بالنصل الرهف الرقيق ذي الطرف الضئيل الحاد قد رُكِبَ في سهم رشيق خفيف لا يكاد ينزع عن القوس حتى يبلغ الرمية ثم ينفذ منها في خفة وسرعة ورشاقة لا تكاد تحس. ومن هنا امتاز هذا الفن بالبيت الأخير أو البيتين الأخيرين من المقطوعة، فهما يقومان منها مقام الطرف الضئيل النحيل الرقيق الرشيق من نصل السهم"<sup>(١٣)</sup>. والصورة وإن حسنت، فإنها تربط الإيجراما بالهجوم والطمع، ويرجع ذلك إلى الارتباط الوثيق بين الإيجراما وغرض الهجاء في التراث اللاتيني، وهو ارتباط هيم على ذهن طه حسين، وإن كان أشار إلى إنشاء الإيجراما لغرضين آخرين - إضافة إلى الهجاء - وهما المدح والغزل.

## (١-٢)

ذكر طه حسين في مقدمة كتابه (جنة الشوك) أنه يجرب كتابة (الإيجرام)؛ ليمتحن نفسه واللغة العربية في القدرة على الاستجابة لهذا النوع الأدبي، فقدم (٢١٧) مائتين وسبعة عشر نصاً نظرياً تجريبياً<sup>(١٤)</sup>. وقد ألح الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أنه ليس كل هذه النصوص التجريبية إيجرامية، بل بعضها فقط. وأورد ثلاثة نماذج من تلك النصوص (وهي: هجاء، توحيد، جلاء) التي تستوفي في تصوره شروط هذا النوع. كما حصر الباحث محمد ربيع باحشوان في ملحق رسائله "فن الإيجرام بين طه حسين وجون دن"، ما يستقيم من تلك النصوص مع التعريف العلمي للإيجرام في (٩٩) تسعة وتسعين نصاً، مستبعداً بذلك (١١٨) مائة وثمانية عشر نصاً<sup>(١٥)</sup>. وتتفق الدراسة مع ما ألح إليه الدكتور عز الدين إسماعيل وما استبعده الباحث محمد باحشوان، غير أن الاستبعاد احتكم إلى شرط (القصر) فحسب؛ حيث لم تستوف تلك النصوص هذا الشرط، وهو شرط صحيح وإن كان لا يخلو من إشكالية، من حيث كون حده أو حدوده غير منضبطة كمياً، كما هي الحال - مثلاً - في تراثنا الأدبي في تمييزه الكمي بين القصيدة والمقطوعة أو الأرجوزة.

وعلى أية حال، فإن الاحتكام إلى هذا الشرط (القصر) وحده غير كاف لتسكين هذا النص أو ذلك في الإيجرام. فمن النصوص التي عندها الباحث إيجراماً ما لا يدخل فيها لغياب شرط (المفارقة)، ومن ذلك - على سبيل المثال لا الحصر - هذه الإيجراما<sup>(١٢٤)</sup>:

مثل

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: ألا يزال من الحق أن الناس على دين ملوكهم ؟  
قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: بلى ! وعلى دين رؤسائهم أيضاً في بعض البلاد.  
كما أن من النصوص القصيرة التي عندها الباحث إيجراماً عدداً غير قليل يبدأ بالإخبار - على سبيل التعجب - عن سلوك متقلب لشخص ما، ففي السلوك أو الموقف الواقعي مفارقة يخبر بها النص، لا يصنعها. كما أنه يبدأ بها، لا ينتهي إليها، فلا خاتمة مفاجئة مدعشة، وإن كانت لا تخلو - أحياناً - من ظرف أو طرافة هي أدخل في (حسن التعليل والتفسير)، ومن ذلك هذه الإيجراما<sup>(١٢٥)</sup>:

تملق

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: ألا ترى إلى فلان قد كان أبعد الناس عن التملق، فلما تقدمت به السن جعل إمعانه فيه يزداد من يوم إلى يوم ؟  
قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: كان يعتمد على نفسه ما واثقه قوة الشباب، فلما أدركته الشيخوخة اتخذ من التملق عصا يذب عليها.  
كما أن من النصوص المستبعدة لغياب شرط (القصر) نصوصاً تضمنت مفارقات، بل مفارقات فريدة من حيث اختصاصها باللغة العربية نحواً وأدباً ومن ذلك<sup>(١٢٦)</sup>:

إخاء

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: كيف تقولون في إعراب هذا البيت:  
أخاك أخاك إن من لا أخا له كساع إلى الهيجا بغير سلاح  
قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: أما التحويين فيقولون إن "أخاك" منصوب على الإغراء، لأن الشاعر يرغب في حب الإخوان والوفاء لهم.  
قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: وأما أنت ؟  
قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: وأما أنا فأعربه منصوباً على التحذير، وأغير فيه كلمة واحدة فأنشده:

أخاك أخاك إن من لا أخا له كساع إلى الهيجا بكل سلاح

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: إنك لشديد التشاؤم.

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى:

وهل أنا إلا كالزمان إذا صحا صحوته، وإن ماق الزمان أموق

فلو اقتصر النص على ما تحتته خط، لكانت إيجراماً قصيرة مختومة بمفارقة نحوية تقلب الدلالة قلباً.

أما النصوص المستوفية لشرطي (القصر والمفارقة) معاً، ومن ثم تدخل في الإيجرام، فهي محدودة. ومن ذلك تلك الإيجراما<sup>(١٢٧)</sup>:



## مجون

ما زالت امرأته تظهر له الغيرة حتى أفرته بالإثم فتورط فيه؛ وما زال هو يلوم ابنه على العيب حتى دفعه إليه؛ وما زال ابنه ينهى صاحبه عن عشرة خليلة سوء حتى اتخذها له زوجاً. أليس من الخير أن يتدبر الناس مجون أبي نواس حين قال:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء

فرب مجون أدنى إلى الموعظة من الحكمة البالغة.

تفصل الإيهجراما ما أجملته (حكمة المفارقة) عند أبي نواس في ثلاث مواقف اجتماعية، تبت في الحكمة حركة وحياة؛ فتحيلها من تجريد نظري إلى واقعة أو وقائع ملموسة، من ثم تكتسب الحكمة درجة عالية من الواقعية والمصادقية. وتزيد الإيهجراما بلفظة (ما زال) من درجة التناقض الناتج عن انتهاء الأفعال إلى عكس غايتها، كما أن ورود اللفظة في مستهل كل موقف يسبك فيها بين المواقف أو المفارقات. وتشابك الإيهجراما ما بين المفارقات الموقفية الثلاث تشابكاً تتبدل معه الأدوار وتقلب المواقف؛ حيث موضوع المفارقة الأولى يصبح ضحية المفارقة الثانية (الزوج الأب)، وموضوع الثانية يصبح ضحية المفارقة الثالثة (الابن الصديق). من ثم فإن الإيهجراما تمزج تناقضاً بتناقض أو مفارقة بمفارقة، فضلاً عن مزج حبك بسبك. ثم تلتفت الإيهجراما إلى خطاب مباشر يدعو - بناءً على ما سبقه - إلى تدبر، يقلب العجز على المصدر (مجون)، لينقلب العنوان من معناه إلى نقيضه (وعظ). على أن من النصوص المستوفية لشرطي (التصر والمفارقة) نصوصاً أفسدها - إلى حد ما - الاختتام بتعقيب أو تعليق، ومن ذلك<sup>(77)</sup>:

## سيرة

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: ما خير سيرة يسيرها الرجل الحازم في أبناكه؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: يكلؤهم بعنايته، ويشملهم برعايته، ويحوطهم بعطفه وحنانه، ولا ينتظر منهم بعد ذلك إلا عقوقاً. ذلك أجدر أن يسروه أحياناً، ولا يسوموه أبداً. فإذا كان الطالب الفتى يسأل ليعرف خير سيرة، فإن السؤال ليتضمن قصد المسائل إلى ضمان خير نتيجة أو مردود لهذا الخير. وإذا جاءت إجابة الأستاذ الشيخ بأسطة لذلك الخير في ثلاث جمل متوازنة مترادفة حول دلالة أو قيمة واحدة (الإحسان)، فإنها جاءت مبطللة أو مخيبة لما أراد المسائل أن يضمنه أو أن يطمئن إليه (ولا ينتظر منهم بعد ذلك إلا عقوقاً). لكن التعقيب (ذلك أجدر...) خلف من حدة ما أبطلته أو خيبتته المفارقة، فلو حذف التعقيب لكانت الإيهجراما - فيما أرى - أوقع، ولو استبدل بعنوانها آخر مثل (رد الجميل)، فربما كانت أجمل.

إن ما دفع طه حسين في كثير من نصوصه إلى التفسير والشرح والإيضاح، بحيث لم يعد للقارئ دور للتفكير والتأويل أو التفسير، هو - فيما أرى - الغاية الإصلاحية التعليمية لما قدم من نصوص، وقد صرح هو نفسه بذلك الغاية حيث قال في المقدمة - منيئاً حاجة عصره لقن الإيهجرام: "فنحن نعيش في عصر انتقال كما يقال لنا منذ أخذنا نعرف الحياة. وعصور الانتقال تمتاز بما يكثر فيها من اضطراب الرأي واختلاط الأمر وانحراف السيرة الفردية والاجتماعية عن المألوف من مناهج الحياة. وهذا كله يدفع إلى النقد، ويحمل على العناية

بإصلاح الفاسد وتقويم المعوج والدلالة على الخير ليقصد إليه، وعلى الشر لتتجنب سبيله، وإظهار ما يحسن وما لا يحسن<sup>(٣٣٦)</sup>. كما أنه صاغ جل نصوصه في حوارية بين طالب يتعلم وأستاذ يعلم، من ثم كان الشرح إلى حد الفضح أحياناً، وكان الإطناب الذي خرج بكثير من الخصوص عن إيجاز الإيجراما. وأياً ما كان الرأي في تجربة طه حسين، فإنه يكشف - كما قال الدكتور عز الدين إسماعيل - "أن تقول إن فن الإيجراما لم يظفر في الأدب العربي بأسره بتمناج تلحن عن وعي أصحابها به وبخصوصيته إلا على يد طه حسين"<sup>(٣٣٧)</sup>.

## (٢٠٢)

بعد مرور ما يقرب من نصف قرن على تجربة طه حسين، تأتي تجربة أخرى يعلن صاحبها عن وعيه بفن الإيجراما وخصوصيته، وهي ديوان (دمعة للأسى .. دمعة للفرح) للدكتور عز الدين إسماعيل؛ حيث صدر ديوانه بها أسماء (هدا من مقدمة) لتقديم خصوصية فن الإيجراما وشروطه الفنية، ويقول في ختام التقديم: "وهنا سأسمح لنفسني أن أقرر أنه إذا كان طه حسين قدم الإيجراما للتربة، فإنني في هذا الكتاب أعيدها إلى الشكل الشعري، مقدماً منها مائة وستاً وأربعين إيجراماً....". وقد توزعت هذه الإيجرامات على عشرة فصول: فصل للذات، فصل للعالم، فصل للأيام، فصل للبشر، فصل للمرأة، فصل للصمت والكلام، فصل للمعنى، فصل للحجارة، فصل للموت، فصل للعبث.

وتبدو التجربة أنجح من سابقتها، حيث تمثلت شرطي (القصر والمغارقة) تمثلاً جيداً. فإذا ما أخذنا في قياس القصر كمياً، فإننا سنجد مجموع قصائد الديوان (٣٠٢٤) ثلاثة آلاف كلمة وأربعاً وعشرين، موزعة على (١٤٦) مائة وست وأربعين قصيدة؛ أي بعدل حوالي (٢١) كلمة لكل قصيدة. والعدد (٣٢) اثنان وثلاثون هو أكبر عدد كلمات بلغته إحدى قصائد الديوان (رزق)، بينما العدد (٨) ثمانية هو أقل عدد كلمات بلغته قصيدتان في الديوان (خلاف، الموت واليلاء). وإذا ما صنفنا الأعداد من الأصغر (٨) إلى الأكبر (٣٢) في خمس حزم عددية: (٨ - ١٢)، (١٧ - ١٣)، (٢٢ - ١٨)، (٢٧ - ٢٣)، (٣٢ - ٢٨)، ورصدنا عدد القصائد الداخلة في كل حزمة، لتبين لنا نسبة تردد كل حزمة، من ثم النوال الشائع في الديوان:

فالحزمة (٢٢ - ١٨) هي الأعلى تردداً؛ حيث إن (٤١ %) من القصائد داخلة فيها، من ثم فهي النوال الشائع. ويليهما الحزمة (٢٧ - ٢٣)، حيث يدخل فيها حوالي (٢٧,٥ %) من قصائد الديوان. وإذا ما ضممنا الحزمتين في واحدة (٢٧ - ١٨) فإنها تصبح النوال الأشيع؛ حيث تستوعب (٦٨,٥ %) من قصائد الديوان.

أما (المغارقة) في الديوان فهي قوامه وروحه؛ حيث تقلبت جل القصائد بين النقااض، فتداخلت الأضداد وتشابهت الأمور. فعنوان الديوان (دمعة للأسى.. دمعة للفرح) يستحضر وجهين متناقضين لشيء أو في شيء واحد، وتسقط (والو) العطف فيما بين (دمعة) و(دمعة) وكأن ليس ثمة دمعتان مختلفتان، وإنما دمعة واحدة تحتل الأسى وتحتل الفرح، فالوجهان محتملان في شيء واحد. وكأن النقطنين (...) تشيران إلى لحظة صمت لذات تشابه عليها أمر الهاكي، فما إن تشاهد وجه الأسى، تتأمل لحظة فتتردد وتراجع إلى الوجه

التقيض دون حسم لأي الوجهين، فكلاهما محتمل في آن. هكذا يهين العنوان الذات القارئة للتناقض والدخول في دائرة التشابه.

وما أوهم به إسقاط (واو) العطف من واحدة الدمعتين ينسخه عنوانا إيهجرامتين في الديوان: (دمعة ودمعة) و(دمعتان)، لكن الإيهجرامتين تقلبان كل دمعة إلى تقيض وجهها المألوف المعروف، تقول إيهجراما<sup>(٣٦)</sup>:

#### دمعة ودمعة

- لم تنحدر الدمعة ساخنة فوق الخد؟

- لترطب قلب المحزون

- ولماذا تدمع عيني وأنا أستغرق في ضحكي؟

- لتثير الأشجان بقلبك

تري الإيهجراما الوجه الإيجابي، لا السلبي، لدمعة الحزن، وتعلل به انحدارها، فبالإيجابي تعلل ما هو سلبي. ويُبرز هذه المفارقة التضاد اللفظي بين الحال للعلل (ساخنة) والفعل المعلن (لترطب)، فما سخنت الدمعة إلا لترطب. وفي المقابل ترى الإيهجراما الوجه السلبي، لا الإيجابي، لدمعة الفرح، وتعلل به انحدارها، فبالسلبي تعلل ما هو إيجابي. وقد صعدت دلالة الفعل (أستغرق) بالضحك إلى قمة فرح، كما شاعفت صيغة الجمع (أشجان) مما تثيره دمعة الفرح، فكان إبرازاً لتلك المفارقة. وهي مفارقة مبنية على الأولى اتفاقاً واغترافاً، فهما متفتحتان من حيث وحدة المنظور أو الرؤية (الرؤية الضدية)، وهما مقترقتان من حيث الوجه المنظور (إيجابي × سلبي). كما أنهما يلتقيان ما أوهم به إسقاط (واو) العطف في عنوان الديوان من واحدة الدمعتين، لكن الواحدة تأتي من تضعن كل دمعة الوجه التقيض المرتبط بالأخرى، ففي دمعة الحزن فرح، وفي دمعة الفرح حزن، وبالحزن يُعلل الفرح، وبالفرح يُعلل الحزن، هكذا تتداخل الأضداد وتتشابه الأمور. ومع هذا التداخل وذاك التشابه تتداخل ردود الأفعال وتتشابه الأمور، تقول إيهجراما<sup>(٣٧)</sup>:

#### الوجه الآخر

- هل تدري لم لا يضحكني المضحك..

- لا يُمكنني المبكي؟

- كلا..

لكني أعرف أنك تضحك للمبكي..

تبكي للمضحك

تندرج الإيهجراما من غريب إلى أغرب، حيث البدء بانعدام رد الفعل الطبيعي المناسب على أي من الفعلين المتضادين، فهما سواء. ثم الانتقال إلى ردود أفعال مقلوبة، فالمبكي يفيض إلى ضحك، والمضحك يفيض إلى بكاء، فالضحك والبكاء متداخلان بفعل رؤية ضدية ترى الوجه الآخر التقيض لكل من الأسى والفرح، فهو وجه حاضر بالفعل، لا بالقوة فحسب، بل إن حضوره طافح حتى إن رد الفعل ينصرف إلى ذلك الوجه الباطن الظاهر أو الغائب الحاضر، وهو ما يفسر تلك المفارقة الوقفية.

ويعود التداخل والتشابه إلى خيرة بما كان تستشرف ما سيكون، تقول إبيجراما<sup>(٣٧)</sup>:

دمعتان

حين صعدتُ..

انحدرت في شفتيْ دمعتان

قدمعة لنشوة الصعود

ودمعة للسقطة القادمة

تخترق الإبيجراما الزمن؛ فترى - في آن - الموقف الكائن وما سيؤول إليه من موقف تقيض لما يحدث بعد، لكنه - مع الرؤية المخترقة - حادث مائل كائن؛ وبهذا اجتمع لها أو أمامها الموقفان المتناقضان في آن؛ من ثم كان انحدار الدمعتين المتناقضتين في آن أيضاً. وقد تعاضد مع المفارقة تضاد لفظي تجلى - بادى الإبيجراما - بفضل التعاقب بين الفعلين (صعدت × انحدرت)، والربط بينهما بطرف الزمان (حين) ليشهدى انحدار لحظة صعود. وما كان لهذا التضاد أن يكون - لولا التعبير - مجازياً عن التقدم أو النجاس أو الشهرة بالفعل (صعدت). كما أن لأسلوب (الجمع ثم التقسيم) دوراً في المفاجأة، حيث جاء التقسيم الثاني الأخير مضاداً للتقسيم الأول معنى، ومختلف عنه زمنياً. فما كان الجمع بينهما إلا جمعاً متجاوزاً خارقاً، رأى ما يخفيه الزمن من وجه تقيض للصعود والفرح، وكان الإبيجراما تمثلت (حكمة المفارقة) عند أبي الهيثم الرندي (ت ٦٨٤ هـ):

لكل شيء إذا ما تم نقصانٌ فلا يُغرَّ بطيب العيش إنسانٌ

ويتكرر اختراق الزمن في أكثر من إبيجراما، فُرى الوجه التقيض لما كان ويكون. تقول إبيجراما<sup>(٣٨)</sup>:

السلف الصالح

يوماً قال:

تذكرني فئة من أهل مدينتنا

وترى أنني أفسد في الأرض بكلماتي

مع أنني في القرن الخامس والعشرين

ساكنون لأحفاد الأحفاد من السلف الصالح

يفقد التعبير (مع أنني) تعارضاً فيما بين ما بعده وما قبله، وبهين هنا لخبر عن واقع كان أو كائن يخطئ أو يكذب ما سبق من إنكار وسوء رأى؛ وإذا باختراق للزمن يتنبأ، بل يخبر، عن واقع لما يقع بعد لكنه واقع لا محالة في عين الرؤية المخترقة، ومن ثم تتخذة رداً تخطئ به وتكذب المنكرين الواعدين أنه طالع؛ فنكتشف فغلثهم وتأخرهم عن سبق عقله زمنه، وتتأكد نسبية الأمور والأحكام باعتبار الزمن، فما يبدو طالها في زمن يبدو في آخر صالحا.

وتتكرر مسألة الإدراك المتأخر لما بعد الموت في إبيجراما<sup>(٣٩)</sup>:

السيد

مغيوئاً مطحوناً عاش

ذاع النبأ، لقد مات

جاءوا

حملوه على الأعناق إلى قبره

ولأول مرة

يتمدد فوق رؤوس السادة لحظات

يختزل مستهل الإيجراما حياة شخص بكاملها في حال بعينها؛ فكان - أول ما كان - إبرازًا لتلك الحال. ثم تنتقل الإيجراما إلى الموت فتقلب الحال انقلابًا، فالآخر أو الآخرون الذين غبنوا وطحنوا يحملون من غبنوه وطحنوه فوق أعناقهم، والشهد راسز إلى إدراك وإدانة؛ إدراك قيمة من عاش ومات مغبونًا مطحونًا، وإدانة لمن غبنوه وطحنوه وإن أدركوا - متأخرين - قيمته. فشتان ما بين ما تعلق بالفعل (عاش) من حال جعلت العيش ظلًا وكآبة وموتًا أو كالموت، وبين ما تعلق بالفعل (يتمدد) من ظرف مكان يجعل الموت إنصافًا وسعادة وحياة؛ إذ يصبح المطحون - وإن للحظات - سيدًا على السادة.

وتلعب الإيجراما على عنصر المكان لتقيم مفارقات، تقول إيجراما<sup>(١)</sup>:

هنا وهناك

قلت لها:

ها أنا ذا هنا وأنت ذي هناك

قالت:

أجل، ها أنا ذي هنا وأنت ذا هناك

قلت:

إن أنا وأنت ها هنا وها هناك

تقوم الإيجراما على لعبة لغوية جد يسيرة، لكنها تضرب الثبات والفصل ضربًا؛ لتؤكد اللاتبات أو الحركية واللافصل أو التداخل. فمرجعية كل من الضمير و ظرف المكان ليست ثابتة، بل هي متحركة مختلفة باختلاف الذات المتكلمة والذات المخاطبة وما يحلان فيه من مكان. فالضمير (أنا) يعني شخص (أ) إذا كان هو للتكلم، ويعني شخص (ب) إذا كانت هي المتكلمة، والضمير (أنت) يعني شخص (أ) إذا كان هو المخاطب، ويعني شخص (ب) إذا كانت هي المخاطبة؛ وعلى هذا ففحص (أ) قد يكون مرجعية لضميري التكلم والمخاطب، وكذلك شخص (ب). فـ(أنا) قد تكون (أنا وأنت)، و(أنت) قد تكون (أنت وأنا)، فالمرجعية حركية نسبية.

وظرف المكان (هنا) يعني ما يحل فيه شخص (أ) إذا كان هو المتكلم، ويعني ما يحل فيه شخص (ب) إذا كانت هي المتكلمة، والظرف (هناك) يعني ما يحل فيه شخص (أ) إذا كان هو المخاطب، ويعني ما يحل فيه شخص (ب) إذا كانت هي المخاطبة. وعلى هذا؛ فما يحل فيه شخص (أ) قد يكون مرجعية لظرفي القرب والبعد (هنا وهناك)، وكذلك ما يحل فيه شخص (ب). فـ(أنا) قد تكون (هنا وهناك)، و(أنت) قد تكون (هناك وهنا)؛ من ثم فـ(أنا وأنت ها هنا وها هناك)، فالمرجعية حركية نسبية. تحبث الإيجراما - إذن - بالرجعيات لتنداح الحدود والفواصل المصطنعة بين البشر، فما اصطنعه العالم من تمييز بينهم باعتبار النوع (هو / هي) وباعتبار المكان (هنا / وهناك) إنَّ هو إلا وهم زائف.

ويأتي التعبير عن التمييز باعتبار المكان في إبيجراما<sup>(١١)</sup>:

#### تفرقة

الأرض تدور من المغرب نحو المشرق  
والشرق الأقصى يحتل مكان الغرب الأقصى  
لكن مازال شمال الكرة المسكون شمالا  
وجنوباً نسكته مازال جنوباً

فمع دوران الكرة الأرضية تُتبادل المواقع ما بين الشرق والغرب، فالعلاقة الأفقية متحركة حركة دائرية، وتلك مفارقة تتسق والطبيعة. لكن مع الحركة ثبات كل من الشمال والجنوب، فالعلاقة الرأسية ما بين ساكني الشمال وساكني الجنوب ثابتة راسخة، فمن هو (فوق) فوق ومن هو (تحت) تحت؛ إذن فالطبقة التي اصطنعها الإنسان تتضاد مع الحركة التي تموج بها وفيها الطبيعة.

وتصور المفارقة عبر المكان علاقة الشاعر بالعالم في إبيجراما<sup>(١٢)</sup>:

#### دوران

في وحدته

يحتضن الناس / الأرض / النهر / الجدران  
فإذا ما جال خلال السوق / الطرقات / الميدان  
عاد وحيداً

إن في الانفصال اتصالاً رحباً جميلاً، وفي الاتصال انفصالاً بغيضاً أليماً؛ إذ يغترب الشاعر بينما هو في جمع؛ من ثم ينفصل ليتصل، وإذا ما اتصل انفصل، وهكذا دواليك. واتساقاً مع دائرة الانفصال والاتصال، يرتد عجز الإبيجراما على صدرها صوتياً (وحدته، وحيداً)، وينفصل عنه دلاليّاً؛ ففي الصدر عزلة جسدية، وفي العجز عزلة نفسية.

وتصور المفارقة عبر المكان - كذلك - ضياع الشاعر في هذا العالم، تقول إبيجراما<sup>(١٣)</sup>:

#### الصوت الضائع

في قرينتنا..

يبهرني الصمت ولكنني لا ألبث أن أضجر

فألّوب إلى قلب مدينتنا الشمطاء..

إلى قلب الضجة

تبهرني الضجة، تأسرني، أغرق فيها

وهناك لا أسمع حتى صوتي.

فالشاعر لا يجد ذاته في المكان الواحد ذي الوجه الواحد، فالقرينة ذات وجه صامت يبهر الشاعر ويجذبه، لكنه سرعان ما يضجر وينفر؛ فثمة إقبال ينتهي بإدبار، وتلك مفارقة تبني عليها مفارقة ثانية؛ إذ مع الإدبار يتحول الانبهار بالقرينة ووجهها الصامت إلى انبهار بالمدينة ووجهها الصاخب. وفي الصخب لا يُسمع صوت، وتلك مفارقة ثالثة تبين عن تداخل الأصوات وتداخلها؛ فلا يستبين الشاعر أيّاً منها حتى صوته إن كان ثمة مجال لأن يتكلم. تُرى لو كان مع الصخب صمت، أو مع الصمت صخب، أو في القرينة مدينة، أو في المدينة

قربة، أكان الشاعر واجداً ذاته ؟ يبدو أن الأمر كذلك، إذ سيجتمع - حينئذٍ - وجهان متناقضان، واجتماعهما - حسبما تبين فيما سبق من نصوص و تحليل - هو جوهر رؤيته الرومانسية للعالم، فبالضدين تكون الحياة وبحيا الحب كما يقول في إبيجراما<sup>(14)</sup> :

#### الموت وال ميلاد

- تحبني ؟

- نعم ولا

- وكيف ذا ؟

- لكي يعيش حبنا

فهاجتماع (نعم و لا) تكون حياة، لكن البشر لا يدركون ذلك، بل لا يقبلونه كما تقول إبيجراما<sup>(15)</sup> :

#### خلاف

- لا..

- نعم..

- لا..

- نعم..

#### (واحد منهما قاتل أو قتل)

فبينما (نعم و لا) تعطف بينهما (واو) العطف ليتكاملا ويتفاعلا لخلق حياة أو حفظ حياة، فإن : - لا..  
- نعم..

يفصل بينهما سطر ليكون شطراً بين رأى ورأى أو صوت وصوت يتصادمان؛ فيتشاطران أو يقتتلان؛ من ثم يكون موت بدلا من حياة. وتتعاقد الوحدة العروضية مع العلاقة المتباينة بين (نعم) و(لا) فيما بين الإبيجرامتين؛ فمع علاقة التكامل بينهما لتكون حياة، يكمل بعضهما بعضا لتكون التفعيلة العروضية (مستعلن). ومع علاقة التناحر بينهما الذي يقضي إلى سطر أو قتل، تنشطر الوحدة العروضية (فاعلن) فيما بينهما، فتستقل (لا) بالسبب الخفيف وتستقل (نعم) بالوعد المجموع، وما أحوج كل قسم إلى قسمه ! كما أن أبا من ألقاظ السطر الأخير في إبيجراما (الموت والميلاد) لم تستقل بتفعيلة (مستعلن)، بل جاءت التفعيلة في كل مرة نتاج تكامل بين لفظ وبعض لفظ، وهو ما يتسق ودلالة التكامل. بينما كل لفظة من ألقاظ السطر الأخير في إبيجراما (خلاف) - عدا آخر لفظتين (أو قتل) استقلت بتفعيلة (فاعلن)، وهو ما يتسق ودلالة القصر على الرأي الواحد الفرد. وتكشف إبيجراما(طفولة) عمى القاتل عبر حكمة الطفولة<sup>(16)</sup> :

#### طفولة

- جدّي ! ما معنى الحرب ؟

- معناها أن يقتتل اثنان فيقتل أحدهما الآخر

- ولماذا يقتله ؟

- كي يمتلك الأشياء جميعاً وحده

- مع من عندئذٍ يلعب ؟

إذ تبدأ الإيجراما بسؤال جد يسير وجد سانج يتسق مع السائل السانج الجاهل، فإنها تنتهي بسؤال يتناقض مع السؤال الأول وسائله؛ فالسؤال الأخير جد عميق ملؤه عقل وبصيرة وحكمة، فهو لا يصدر عن طفل صغير، وإنما عن شيخ عاقل حكيم بصير. يكشف السؤال غفلة المالك قتلا أو القاتل المالك وغيابه؛ فهو إذ رأى للقتل وجهًا فقد غاب عنه وجه يلقي أو يبطل الوجه الذي رآه؛ فبالقتل يمتلك، وبالقتل تبطل فائدة ما امتلك. لقد غابت عنه حكمة الجاهل الحكيم (لا شئنا للأنا عن الآخر). إن الشاعر إذ تلمص شخصية طفل ليلقن الحكمة فقد مارس المفارقة عبر التظاهر بالجهل والسذاجة، وهو تظاهر متكرر في غير إيجراما. تقول إيجراما<sup>(١٧)</sup>:

#### سذاجة

كنت أصبح السمع كلما مضى يلقى الحكايا

وكلما أوغل في التلقيق أستزيده

كان يظن أنه يعيث بهي

ولم يكن يدرك أنني أنا العايب به

فالتظاهر بالتصديق مبالغ فيه (أصبح) ومتنام (أستزيده)؛ من ثم تتمتع المفارقة بين المظهر والخبر، ويزداد التغيرير بالكذب ليطمادي؛ فتشتد المفارقة بين الإرسال والتلقي، وتأخذ منحى درامياً (المفارقة الدرامية)، وتقلب بها الأوضاع، فالعايب يُعيث به بينما هو يعيث أو يظن أنه يعيث، فهو الغافل والضحية. ومن أراد أن يعيث به أصبح هو العايب بفضل وعيه المتناقل، وهو وعي يعيه المتلقي منذ السطر الأول؛ من ثم لم تكن ثمة حاجة إلى السطر الأخير في الإيجراما.

وتمنع شخصية السانج الهازل مفارقة لا تخلو من طرافة ودعابة في إيجراما<sup>(١٨)</sup>:

#### الربع الأزلي

- أتحرك دوماً، أستشرف آفاق المستقبل

لكنى أخشاه

- الفرح أمامك..

لكن شيخ الماضي المرعب في ظهرك

- هل أمشي وجهي للماضي

ظهري للمستقبل ؟

- ستزيد الطين بلة

يدور حوار الإيجراما بين ذات تتطلع لكن تتخوف، وأخرى تسطمئن لكن تحذر. وإذا بالذات المتطلعة تتحول عن وعيها وجدها إلى سذاجة وبلاغة وهزل؛ حيث تفهم كلام الذات المطمئنة المحذرة فهمًا حرفيًا (الفرح أمامك.. لكن شيخ الماضي المرعب في ظهرك)؛ فترى أن تستدير بجسدها نحو الماضي ليتحول إلى فرح أمامها! وهن - بذلك - تتلقى تلقياً مفارقاً (مفارقة التلقي) يُشحك، لكنه ضحك لا يخلو من أسي وأسف؛ إذ لا يخلو من إشارة إلى تعامل نفر من البشر مع قضايا مصيرية تعاملًا سطحيًا فهمًا وحلا (يزيد الطين بلة).



وعلى أية حال، فإن الذات إذ تتوثب وتتخوف في آن، وتطمئن وتحذر في آن، وتجد وتهزل في آن، فهي ذات قلقة متأرجحة بين نقيضين، يمتلكها حس المفارقة ذو الطبيعة الاحتمالية التناقضية. ذلك هو الملمح الأبرز الأهم في صورة الذات الشاعرة، فهل يصلح أن يكون ذلك إجابة - أو بعض إجابة - لأسئلة الإبيجراما الأخيرة في الديوان<sup>(١٤)</sup>:

إما .. أو

- هل تسمعي ؟

- طبعاً !

- هل تفهم معنى أفوالي ؟

- طبعاً !

- ماذا تفهم ؟

- أنك إما مجنون أو جاهل.

وهل تستطيع ما قدمته الدراسة من تحليل قليل، أن يعكس - ولو قليلاً - ما لم تعكسه مرآة الشاعر من (آه) تسكنه في إبيجراما<sup>(١٥)</sup>:

أين الآه

عيني تنكر عيني في المرآة..

فتنكرها عين المرآة

وجهي يقرأى مختلفاً عن أمس فأنكره..

يسنكرني .. وجهي لا أنساه

وجهي مكتوب بالخط الكوفي على جبهته..

كلمة -آه-

أعتقد أنه اتضح - ولو إلى حد ما - النضج الفني الذي يميز تجربة عز الدين إسماعيل عن تجربة طه حسين، وأبرز ذلك أن إبيجراما عز الدين إسماعيل تلمس ولا تخدش، تلمح ولا تصرح، من ثم تفتح باباً للتفسير والتأويل. ومرد ذلك التخلي عن الغاية التعليمية الإصلاحية التي حكمت تجربة طه حسين، واتخاذ إبيجراما عز الدين إسماعيل الشكل الشعري. إن كثيراً من مفارقات طه حسين لا تصنعها الإبيجراما، وإنما تخبر بها حيث هي قائمة في الواقع، ويكون دور الإبيجراما - حينئذٍ - في اختيار الصيغة اللغوية التي تظهر هذه المفارقة وتبلورها، وفي تحليل المفارقة تحليلًا لطيفًا طريفاً أحياناً، ومضاعفتها حيناً. كما أن مفارقات طه حسين غلبت عليها المفارقة اللفظية أو البلاغية والغاية الهجائية والتهكمية. أما مفارقات عز الدين إسماعيل، فإن الإبيجراما تصنعها صنعا أو تخلقها خلقاً عبر آليات منها: اللعب على عنصر الزمان وعنصر المكان أحياناً، ولعبة التفاضل أو التساذج حيناً. وكثيراً ما تعددت المفارقة وانتهى بعضها على بعض داخل الإبيجراما الواحدة، فهي تجري في جميع أوصالها. كما أن كثيراً ما عبرت المفارقة عن رؤية رومانسية للحياة والعالم.

أعتقد أن ديوان (دمعة للأسى.. دمعة للفرح) أحسن ثقل ثوصيف كوليرج للفن الإبيجرام: (جسد الإيجاز، والمفارقة روحه)، من ثم فالديوان يجسد العلاقة الوثقى بين المفارقة والإبيجرام.

(١) انظر: سي. ميوك: المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (١٣)، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ص ٢٦ : ٣٠.

(٢) انظر (irony) عند: منير العليكي: السور، ط ٣٧، دار العلم للملايين، بيروت ٢٠٠٣م. ومجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، طبعة جديدة، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٨٣م.

(3) Oxford Advanced Learner's Dictionary, term(irony), sixth edition, edited by Sally Wehmeler, Oxford University press.

(٤) سي. ميوك: المفارقة وصفاتها، ص ٤٣.

(١\*) <http://Newark.rutgers.edu/~lynch/terms/irony.htm1>.

(٥) في كتابه:

The Compass of Irony, p 61:65, 87: 90, Methuen, London and New York 1980.

(6) [http://www.tnellen.Com/cyberang/ilt\\_terms/irony.htm1](http://www.tnellen.Com/cyberang/ilt_terms/irony.htm1)

(٧) سي. ميوك: المفارقة وصفاتها، ص ٣٠ : ٣٦ .

(٢\*) "الجو" atmosphere: نوع التأثير النفسي العام الذي يتركبه العمل الأدبي. ويتبلور في عرض ظروف القصة وزمانها عرضاً شائلاً، أو وصف بيئة الأحداث وصفاً مؤثراً. فالجو على هذا من صنع أسلوب الكتابة". د. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، (مصطلح atmosphere).

(8) D.C.Muecke : The Compass of Irony, Methuen, London and New York 1980, p 11.

(9) D.C. Muecke : ibid: p 19 : 20.

(١٠) انظر: هنري برجسون: الضحك، ترجمة سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم، سلسلة الألف كتاب الثاني (٢٤٥)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م، ص ١٨.

(٣\*) راجع: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، لتصحیح السيد محمد رشيد رضا، ط ٦، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده ١٩٦٠م، ص ٢٦٢ : ٢٦٣. السكاكي: مفتاح العلوم، ط ٢، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ١٩٩٠م، ص ١٨٢ : ١٨٣. وللإحاث: البلاغة والاتصال، دار غريب ٢٠٠٠م، ص ١٦١ : ١٦٤.

(11) D.C. Muecke : The Compass of Irony, p 21.

(١٢) سي. ميوك: المفارقة وصفاتها، ص ٤٦. وانظر له - كذلك - :

The Compass of Irony, p 22.

(٤) تجد - إلى حد ما - تفسيراً لهذا الاعتبار فيما جاء تحت مصطلح (الهجاء) في (معجم مصطلحات الأدب) لمجدي وهبة، ومصطلح (الهجاء التهنيء) في (دليل الناقد الأدبي)، ط ٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت ٢٠٠٠ م. لهجان الرويلي وسعد البازعي، حيث شاع في الأدب الغربي نوع من الهجاء يقوم على الخلط، كخلط الجيد بالهزل، والهجاء بالمخرجة، كما أنه يقصص بالشخصيات المتناقضة.

(13) D.C. Muecke : The Compass of Irony, p 27.

(14) ibid : p 54.

(15) ibid : p 54.

(16) ibid : p 17.

(17) ibid : p 54

(١٨) محمد العبد: المفارقة القرآنية - دراسة في بنية الدلالة، ط ١، دار الفكر العربي ١٩٩٤م، ص ٢٣.

(١٩) ديوان محمود درويش، المجلد الأول، ط ١٤، دار العودة، بيروت ١٩٩٤م، ص ٣٦.

(٥\*) انظر: خالد سليمان: المفارقة والأدب - دراسات في النظرية والتطبيق، ط ١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ١٩٩٩م، ص ٢٢ : ٢٤. ناصر شيال: المفارقة في الشعر العربي الحديث،

ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٢ م، ص ٣٠ : ٤٥. وأشير إلى أن فن (تجاهل العارف) يتداخل معه في تراثنا البلاغي فنا (التعريض والتشكيك)؛ فما يورده بلاغي في باب (تجاهل العارف) يورده آخر في (التعريض والتشكيك) والعكس صحيح. فعلى سبيل المثال، قول زهير: وما أدري وسوف إخال أدري أقوم آل حصن أم نساء

يورده ابن رشيق القيرواني (العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٥، دار الجيل، بيروت ١٩٨١ م، ج ٢/ ص ٦٦) في (باب التشكيك)، بينما الخطيب التزويني (الإيضاح، شرح وتعليق وتلخيص محمد عبد المنعم خلجاني، الشركة العالمية للكتاب، بيروت ١٩٨٩ م، ص ٥٣١) يورده في فن (تجاهل العارف)، و(التعريض) عنده غرض من أغراض هذا الفن، كما في قوله تعالى: "وإنا لو إياكم هدى أو في ضلال مبين". و(تجاهل العارف) هو (سوق العلوم مساق غيره) عند السكاكي (مفتاح العلوم، ص ٢٢٣ : ٢٣٤)، ويدخل فيه (التعريض).

(٦\*) ذكر ناصر شبانه في مفتاح رسده لفنون البلاغة الداخلية - حسبما رأى - في المفارقة، أنه يقتصر "على ما يقتصر من المفارقة حد المطابقة"، وقد أدرج من هذه الفنون - ضمن ما أدرج - (التورية)، فمقتضاً بعرض ما ذكره ابن حجة الحموي ومحمد الجرجاني عن التورية، مستنتجاً من هذا العرض "التقارب حد التوافق ما بين التورية والمفارقة"، ثم يفرق - في الختام - ما استنتجه، حيث قال: "وإنما كانت التورية تقترب من شبيبتها المفارقة في هذه اللغة المراوغة، وفي ازدواجية المحمولات، وفي الموقف من القارئ ودوره في عملية القراءة، فإنها تختلف عنها في عدم اشتراطها شدية المعنيين البعيد والقريب...". د. ناصر شبانه: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص ٣٠ : ٣٥.

(٢٠) الخطيب التزويني: الإيضاح، ص ٥٣٣ : ٥٣٤.

(٢١) سي. ميويك: المفارقة وصفاتها، ص ٦٣.

(٢٢) انظر:

The New Encyclopedia Britannica, volume 4, term (epigram).

The Oxford Companion to English Literature, term (epigram), sixth edition, edit by Margaret Drabble, Oxford University 2000.

طه حسين: جنة الشوك، ط ١١، دار المعارف، ص ١١ : ١٢.

عز الدين إسماعيل: دعة للأسى.. دعة للفرح، ط ١، شركة مطابع التوتس ٢٠٠٠ م، ص ٩ : ١٠.

(٢٣) انظر:

The New Encyclopedia Britannica, fifteen edition, Encyclopedia Britannica, Inc, 2003, volume 4, term (epigram).

File://:/Juvonal\_The Columbia Encyclopedia Sixth edition\_2001.05.htm

طه حسين: جنة الشوك، ص ٩.

(24) The Oxford Companion to English Literature, term (epigram).

(٢٥) عز الدين إسماعيل: دعة للأسى.. دعة للفرح، ص ١٠. وانظر النص الإنجليزي في:

The New Encyclopedia Britannica, volume 4, term (epigram).

(٢٦) طه حسين: جنة الشوك، ص ١٥.

(٧\*) ذكر طه حسين في المقدمة أنه يقدم (١٥٠) مائة ونصف مائة، وفي الفهرس مثبت (١٩٨) مائة ومائة وتسعون عنواناً. لكن العدد الفعلي لما قدم من نصوص (٢١٧).

(٢٧) انظر: عز الدين إسماعيل: دعة للأسى.. دعة للفرح، ص ١٧. وراجع أبشاً: محمد ربيع باحشول: فن الإيهام عند "طه حسين" و"جون دن"، رسالة ماجستير، معهد البحوث والدراسات العربية بجامعة الدول العربية ٢٠٠٦ م.

(٢٨) طه حسين: جنة الشوك، ص ٩٦.

(٢٩) المرجع السابق: ص ٧٧.

- (٣٠) السابق: ص ٩٣، ٩٥ : ٩٦ .  
 (٣١) السابق: ص ٥٣، ١٣٢، ٨١، ٥٧، ١٣١ .  
 (٣٢) نفسه: ص ١٢١ : ١٢٢ .  
 (٣٣) نفسه: ص ٧ .  
 (٣٤) عز الدين إسماعيل: دعة للأسي.. دعة للفرج، ص ١٦ .  
 (٣٥) الرجوع السابق: ص ٥١ .  
 (٣٦) السابق: ص ٣٧ .  
 (٣٧) نفسه: ص ٥٥ .  
 (٣٨) نفسه: ص ٦٤ .  
 (٣٩) نفسه: ص ١٤٦ .  
 (٤٠) نفسه: ص ١٤٩ .  
 (٤١) نفسه: ص ٤٥ .  
 (٤٢) نفسه: ص ٥٧ .  
 (٤٣) نفسه: ص ٣٣ .  
 (٤٤) نفسه: ص ١٠٦ .  
 (٤٥) نفسه: ص ٧٧ .  
 (٤٦) نفسه: ص ٨٠ .  
 (٤٧) نفسه: ص ٨٤ .  
 (٤٨) نفسه: ص ٣٠ .  
 (٤٩) نفسه: ص ١٥٤ .  
 (٥٠) نفسه: ص ٢٤ .



بعث الماضي الحي في الكتابات النقدية  
لأحمد كمال زكي

عبد السلام الشاذلي

جائزة نجيب محفوظ الأدبية لعام ٢٠٠٧

سامية محرز

التعددية الصوتية في قنديل أم هاشم

فخري صالح

شهرزاد على بحيرة جنيف

طلعت رضوان



# بعث الماضي الحيّ فى الكتابات النقدية لأحمد كمال زكي



**عبد السلام الشاذلي**

لن يطوي النسيان ذكرى العالم الجليل والناقد الكبير: أحمد كمال زكي (١٩٢٣-٢٠٠٧) الذي رحل إلى عالم الأبدية قبل خمسة أيام من نهاية العام المنصرم، رحيلًا جميلًا، هادئًا، كنفسه الجميلة المطمئنة، بلا ألم، أو معاناة مع المرض، إلا ما كان يعانيه من بعض متاعب القلب الموجه يوجِّد الغياب لبعض من أحب من الأهل والأصدقاء.

كان أحمد كمال زكي يتمتع حقًا بركة الشاعر ودقة الباحث العالم، وقد كان يملك مقدرة فائقة على الإلقاء الرائع للشعر العربي عبر نبرات صوته العذب، ومخيلته الشعرية الفسيحة التي كان يتقنص المعنى الشعري بها، فيخلق حالة شعرية لدى السامع مما يجعله يتوحد جماليًا مع النص الشعري الذي يقرؤه، سواء أكان ذلك في الجمعية الأدبية المصرية في مطلع الستينيات من القرن الماضي أو البرنامج الثاني (الثقافي) بالإذاعة المصرية، عبر حواراته مع شاعرنا الكبير فاروق شوشة وقد جمعت أشعاره تحت عنوان "أناشيد صغيرة" (١٩٦٣).

نشر الناقد البدع في مطلع السبعينيات أهم دراساته الأكاديمية المعقّدة: "شعراء الهذليين في العصرين: الجاهلي والإسلامي" (١٩٦٩)، و"الحياة الأدبية في البصرة حتى نهاية القرن الثاني للهجرة" (١٩٧١).

وقد تفرغت عنهما مجموعة مهمة من الدراسات الأدبية، تدخل ضمن سياق "التراجم الأدبية" لبعض أعلام الأدب العربي القديم، كدراسته عن كل من "أسامة بن منقذ" (١٩٦٨) و"الجاحظ" (١٩٧٧)، و"ابن المعتز العباسي" ثم دراسته الرائعة عن "الأصمعي"، والتي حدد فيها منهجه الأدبي في ترجمة سير حياة الأدباء، على أنها - على حد قوله - "ترجمة هي إلى التاريخ الفني أقرب مما هي إلى التاريخ العلمي، وهي قصة حياة لا تجمع الأخبار للتنقدها، وإنما تجمعها لتتسقاها، وقد يقتحمها الخيال، ولكن بشرط ألا يفسد منطق الواقع الذي عاشت فيه". وقد تأثر في ذلك بمنهج "أندريه موروا" وأسلوبه الفني في ترجمته لبعض أعلام الأدب الإنجليزي الحديث من أمثال الشاعر "شلي" والروائي "ديكنز".

ولقد صاغ الناقد المبدع سيرة حياة "أسامة بن منقذ" صياغةً روائية تكشف عن موهبته في السرد الفني للرواية التاريخية، وذلك تحت عنوان "فارس الفرسان" (١٩٧٤)، ونراه يحدد هدفه القومي والإنساني منها بقوله: "لكي نتعلم كيف نصبر ونقاوم، وحتى نحقق الغاية التي رعى إليها أسامة - وهي تجميع القوى - نكتب هذه الصفحات، راجين أن تكون وفاءً بحق بطل تستطيع وقائمه أن تخلق فينا ملايين "الأبطال".

كما مارس كتابة القصة القصيرة، ضمن كتاب جماعي نشرته الجمعية الأدبية المصرية تحت عنوان "قصص من مصر" وشارك فيه كل من: شكري عياد وفاروق خورشيد، وسهير القلماوي، عبد الرحمن فهمي، وعبد الغفار مكاوي، محمد فريد أبو حديد.

وربما كان كتابه الرائد: "الأساطير: دراسة حشرية مقارنة" (١٩٨٢) من روائع أعماله الأدبية والنقدية، وقد أهداه بكلمات جميلة إلى ذكرى أستاذه أمين الخولي، "الذي كان له فضل الريادة في هذا المجال: تحية أمانة وحب.. واستمراراً للكتابة". ويتجلى لنا على صفحاته الشخصية النقدية المبدعة والقائمة على منهج التحميم الدقيق للقضايا النقدية عن طريق قياس الأشياء على نظائرها، للكشف عن الفروق والحدود الدقيقة بين كل من: الأسطورة والخرافة، والأسطورة، والفن وما بينهما من حدود وفروق بين كل من الأدب والتاريخ والواقع، وهي دقة منهجية قد تفتقر إليها بعض الدراسات الأدبية القائمة على منهج التفسير الأسطوري للأدب القديم خاصة، لا في الدراسات العربية فحسب، بل في بعض الدراسات النقدية الأوروبية والتي استوحينا منها المنهج الأدبي نفسه.

ونراه يوظف هذه الدراسة الممتازة عن "الأساطير" في بيان دورها في الأعمال الأدبية عامة والسردية خاصة، بحكم أنه منذ جماليات أرسطو في "فن الشعر" تحتل الأسطورة مكان الرحم المولد في البناء الدرامي. وهنا يطرح ناقدنا المبدع سؤاله الرئيسي على الروائيين العرب فيما بعد نجيب محفوظ: "ما السبيل إلى توظيف الأسطورة في بناء القصة الجديدة؟"، وهو السؤال الذي حاول صديقه الروائي الكبير "أدوار الخراط" تقديم إجابة عملية عنه في عدد من أعماله الإبداعية الرائعة، مثل "رامة والتنين" وغيرها.

تعود الدراسات النقدية المعقدة لأحمد كمال زكي إلى مطلع الستينيات، حيث نراه ينشر في يوليو ١٩٦٣ بحثاً قيماً بمجلة "الكاتب" تحت عنوان "محاولة لفهم الفولكلور"، والتي ضمنها - فيما بعد - كتابين نقديين مهمين هما: "نقد: دراسة وتطبيق" (طبعة أولى - دار الكاتب العربي ١٩٦٩)، ثم أعاد نشره مع دراسات نقدية جديدة تحت عنوان: "دراسات في النقد الأدبي" (لونجمان، مصر ١٩٩٧).

وفي مطلع الثمانينيات يكتب كتابه النقدي الرائع "النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته" (١٩٨١)، ونراه يخط لنفسه خطة بحث تتمتع بالأصالة والموضوعية في آن، فهو يركب في كل واحد بين مداخل النقد العالمية ومظاهر تطبيقها في حركة النقد العربي الحديث عند أساتذته ونقاد جيله، فتحص أن كل نوافذنا مفتوحة على العالم، كما أن العالم يتمثل برفق إلى بيوتنا عبر نوافذها الضيقة، ثم يحدد العناصر الأربعة للتجربة الأدبية وهي: (المعاطفة - المعنى - الخيال - العبارة) تحديداً دقيقاً لي طرح أمامنا خارطة اتجاهات وطرائق النقد الحديث، ويمثلها بعق في أربعة اتجاهات رئيسية وهي "النكاسمي - الاجتماعي -

النفسي - الصحالي"، وقد أعطى للاتجاه الأخير أهمية بالغة كما تتجلى في أعمال مجموعة من كبار نقادنا اليوم: (رجاء النقاش، سامي حشبه، جلال العشري - رحمه الله - وساهر شفيق فريد) الذين اتصلوا بالحياة الأدبية، على حد قوله، "بفكر طموح، وحساسية ذكية". ثم ظهر له كتابه: "الأدب المقارن" (الطبعة الأولى، ١٩٨٢، الطبعة الثانية، ١٩٨٤)، أثناء عمله بإحدى الجامعات العربية، وفيه تتجلى مواهب الناقد الباحث كأستاذ أكاديمي مرموق وذلك من خلال منهجه وطريقة عرشه.

وكانت هذه الفترة من أخصب فترات عطائه العلمي، فشارك في العديد من الدوريات النقدية المتخصصة، كـ "فصول" المصرية، و"عالم الفكر" الكويتية، ومن أهم تلك الدراسات دراسته المتميزة عن "التفسير الأسطوري للشعر القديم" (فصول إبريل ١٩٨١). وقد أعاد نشر تلك المقالات في كتابه "دراسات في النقد الأدبي" (١٩٩٧).

لقد كان الناقد المبدع "أحمد كمال زكي" إنساناً يتمتع حقاً بنفس ذكية، وروح جميلة، وعقل متقد، وقد مثل لجيلنا شخصية مثقف مصري أصيل، كان يعلو على الصغائر، ويترفع عن المناصب، ككاتب حر العقل والنفس والضمير، وسط عالم يموج بكل ما يوقع المثقف الحقيقي في شراك المثلث الرهيب (المال - الشهرة - الوجاهة) انتقاماً لا شعورياً من ماضٍ بغيض، لم يتح له أن يتنفس فيه هواءً نقياً، وحياً خالصاً للناس والأشياء معاً.



جائزة

نجيب محفوظ الأدبية

لعام ٢٠٠٧



### سامية محرز

يسعدني أن أرحب بكم في الدورة الثانية عشرة لجائزة نجيب محفوظ للأدب الروائي العربي. وبالنيابة عن أعضاء لجنة التحكيم يسرني أن أعلن أن الفائزة بجائزة نجيب محفوظ لهذا العام هي الكاتبة المصرية أمينة زيدان عن روايتها "نبذ أحمر" التي نشرت في القاهرة (دار الهلال) عام ٢٠٠٧ و ينتظر صدورها في الترجمة الإنجليزية عن دار نشر الجامعة الأمريكية عام ٢٠٠٨.

كيف للمرء أن يكتب الفجعية؟ هذا هو الهاجس المحوري في رواية أمينة زيدان الشعرية "نبذ أحمر". تبدأ القصة في مدينة السويس مع مولد سوزي في عام ١٩٦٠ إلا أن القارئ مطالب منذ بداية النص بالمشاركة في إعادة ترتيب أشلاء الأحداث الجسام التي ترونها البهلة على مدار أربعة عقود. إن حياة سوزي العائلية والنفسية ووعيها القومي أيضا تشكلت جميعها من خلال الخراب والدمار. وقد لخص الناقد الأدبي فخري صالح الحالة التي تعكسها الرواية قائلا: "تحكي الرواية عن زمن الطيحات انطلاقا من المقاومة في مدينة السويس بعد حرب ١٩٦٧، وعبور الجيش المصري عام ١٩٧٣، وما تلا ذلك من انهيار، وافتقاد طريق، وتساقط الماضين، وصعود الأصولية، وتفكك المجتمع إلى طوائف، وصعود طبقة وصولية انتهازية في زمن الانفتاح تتاجر بكل شيء". إنه زمن يغذي إلى الجنون وانتشار حالات الاكتئاب". هكذا فداحة الأحداث التاريخية التي تتزامن مع نسج شخصية سوزي وهكذا مدى الفجعية التي تسكنها على المستوى الشخصي والجمعي في آن.

ومن هذا المنظور تعتبر رواية "نبذ أحمر" نصًا عن صمت التاريخ والأحداث المسكوت عنها التي تسعى أمينة زيدان منذ البداية لاستنطاقها من خلال إعادة كتابة ما غيبته الحيلة القومية الجمعية. وتنجح الروائية نجاحًا ملحوظًا في زحزحة هيمنة مدينة القاهرة على

الخريطة الأدبية باختيارها السويس، مدينتها المهمشة، مشهداً حياً لكتابة الفجعية: السويس تلك المدينة الصغيرة نسبياً التي تحملت وطأة الهزيمة، والخراب، والدمار، والموت، والاقتلاع، وأخيراً النسيان. يحفر نص أمينة زيدان مدينة السويس في المخيلة الجمعية باعتبارها مسرح الفجعية بامتياز. إن الكاتبة في واقع الأمر ترسم خريطة مدينتها المنكوبة من خلال بيوتها المهدامة وأشلاء أجساد أبنائها ومحرريها.

وقد أثنى الناقد الأدبي إبراهيم فتحى على الرواية في تقريره بقوله: "تبيذ أحمر" رواية تجيد توظيف أدوات السرد الدقيقة.... وهنا نجد الراوي الضمني وراء السيرة الذاتية يجهد انتقاء الأحداث والحوارات وإضاءة مستويات التجارب والتعليق عليها بالصور البلاغية والتثر الشعري. كما أن الراوي الشمني يقدم لتجارب الهزيمة والفقد والضياء على النطاق الفردي والعام والوطني واليساري إطاراً روائياً تفسيرياً إضافياً لأحداث الرواية يتخلل السرد هو بمثابة قص يتناول القص بالملاحقة....".

وعلى الرغم من فداحة الحدث ينشغل نص "تبيذ أحمر" بالوجه الآخر للسويس: وجهها "الكوزموبوليتاني" الذي شوهته المعارك والحروب المتتالية حتى تلاشى تماماً مع نزوح مجتمعات بأكملها كان وجودها يشكل جزءاً رئيسياً في تكوين سوزي. ويتمثل هذا الوجود في أندريا الشاب اليوناني الذي أحبته سوزي وظل حضوره طاغياً حتى بعد سفره باعتباره أليفها الأدبي ورمز كوزموبوليتانية المدينة المفقود. وقد التفت الدكتور عبد المنعم تليمة إلى هذا البعد الرمزي في الرواية معلقاً: "تسعى الذات الوطنية المصرية إلى التحرر من عدوان النوات الأجنبية، ويتوازي هذا السعي العام مع سعي خاص إلى التحرر الذاتي. أنثى طالمة تنمو وتتفتح في مجتمع ذكوري تلوح لها، في ومضات، ذكريات حب قديم طرفه الثاني شاب أجنبي. هنا يتحد العام بالخاص في شوق إلى علاقات صحية بين الذات الشخصية ومجتمعها وبين الوطن والعالم".

وتعتمد رواية أمينة زيدان إلى توظيف الأسرة باعتبارها مجازاً للوطن: فأم سوزي يتتابها الجنون وتلقي بنفسها من شرفة المنزل، أما الأب فيفقد ساقه دفاعاً عن تحرير مدينته المحاصرة. وأما الحال رجل الشرطة الذي أدمن الهيروين فيعمن في قهر أصدقاء سوزي اليساريين. ونرى سوزي ممزقة بين حبها لأبيها وخوفها من أمها وإحساسها الدائم بالذنب جراء قهر الحال لأصدقائها. وعلى خلاف أعمال أدبية كثيرة تجعل من جسد الأنثى لوحاً لكتابة الوطن تسعى رواية "تبيذ أحمر" إلى توظيف جسد الأب باعتباره رمزاً لحلم الوطن المبتور. وفي وسط هذا الخراب تحوم ذكرى التبيذ الأحمر لتضمد الجراح: زجاجة تحملها سوزي سرّاً لأبيها المعاق وأخرى تتقاسمها مع أندريا على أنغام أغنية لنيل دايهوند وثالثة تدور على أصدقاء سوزي اليساريين للكسرين.

تستنهض أمينة زيدان هذه اللحظات من أنقاض التاريخ وتكتبها بلغة شعرية مكثفة تتعارض مع كآبة واقع الشخصيات والعالم الذي تسكنه ليصبح التقاد بين الواقع ومحاكاته

في الرواية انتصاراً لفعل الكتابة ذاته على الرغم من الانسحاق المادي والمعنوي معاً. وهنا يبدو النص وكأنه بداية جديدة في الملمته لأشلاء الماضي وحفظها بين دفتيه. وفي هذا الصدد تقول الدكتورة هدى وصفي: "تتوسل الرواية من خلال خلط الأزمنة مقارنة عوالم وقضايا شتى ولعل خصوصية هذا العمل الفني تكمن في هذه القدرة على الحكيم على أرضية التنوع والتعدد في الأصوات بالرغم من تمحورها حول الأنا: أنا الراوي الذي يتخذ من فعل الكتابة وسيلة للهروب من شتى إهباطاته".

لقد مر حوالي نصف قرن على ظهور رائعة نجيب محفوظ "الثلاثية" ذلك العمل الملحمي الذي أرخ من خلاله للحظات فارقة في تاريخ مدينة القاهرة في النصف الأول من القرن العشرين. وبعد مرور نصف قرن آخر تخوض أمينة زبدان تجربة موازية في تمثيلها لمدينة السويس، مسقط رأسها لتقف بروايتها "تبيذ أحمر" في رحاب مؤرخ القاهرة الأدبي الأعظم من خلال تشييدها لمدينة السويس ونقشها في مخيلتنا الجمعية.

# التعددية الصوتية

في

قنديل أم هاشم



فخري صالح

بعد حوالي ستين عاما من صدورها أول مرة ما زالت رواية "قنديل أم هاشم"<sup>(١)</sup> ليحيى حقي أرضا خصبة للقراءة والتأويل، لا بسبب شغلها التجدد الخاص بعلاقة الشرق والغرب، ومحاولة حقي العثور على تركيب مادي - روحي يستطوع أن ينيه الأمة المصرية، ومن بعدها العربية، من سباتها، بل بسبب ما تحظى به هذه الرواية القصيرة المقتضدة، التي هي أقرب إلى طبيعة القصة القصيرة وكثافة عوالمها، من غنى داخلي وصنيع فني مغاير وإتقان للحيل السردية التي تمكن الراوي من الانتقال عبر أزمنة متطاولة دون أن يشعر القارئ أن ثمة خلا في البناء الفني للرواية.

في "قنديل أم هاشم"، التي تركز السرد على شخصيتها المركزية إسماعيل وتطيل التلخيص حوله وتنتج لأفكاره، وتأملاته وتأويله لواقع المصريين في الأزمنة الحديثة، الحيز الأكبر من فضاء سردها، انشغال بنقل الرواية العربية في أربعينيات القرن الماضي من البلاغة القديمة المتخشبة إلى بلاغة العصر الحديث القائمة على حيوية اللغة وتنجرها ومحاولتها رسم ما يعتمل داخل الشخصية الروائية استنادا إلى المحيط الذي تسمى تلك الشخصية في إطاره<sup>(٢)</sup>. وعلى الرغم من أن كل الأصوات تنقطر من خلال الشخصية المركزية، وتبدو الحكايات والوصف ونقل كلام الآخرين وهي تمر عبر منشور شخصية إسماعيل، فإن عناية يحيى حقي بتأنيث روايته بالأصوات واللغات المتعددة، التي تمتحضر جو الحارة المصرية، تدفع "قنديل أم هاشم" إلى احتلال موقع متقدم في تطور الرواية العربية في السنوات الأخيرة من النصف الأول من القرن العشرين. فعلى مبعده منها، في الزمن والصنيع الروائي، تقيم روايات توفيق الحكيم وتشخيصاته الإليجورية<sup>(٣)</sup> لواقع مصر بعد ثورة ١٩١٩ وتحديد الناطم المركزي للشخصية المصرية والقسم المادية - الروحية للعلاقة بين الشرق والغرب، كما أنها مكتوبة في الفترة الزمنية التي كان نجيب محفوظ منشغلا فيها بتجريب شكل الرواية على موضوعات تاريخية فرعونية<sup>(٤)</sup>.

لكن كيف استطاعت "قندیل أم هاشم"، بشرطها اللغوي القصير نسبياً، أن تشق للرواية العربية طريقاً إلى أرض الرواية الحديثة التي تعنى بتمثيل عوالم متعددة وإضاءة دواخل الشخصيات، وجعل الرواية مناسبة للإفصاح عن المآزق الوجودي الذي تحياه شخصياتها؟

يقود يحيى حقي "بطله" إسماعيل، المأزوم على صعيد علاقته بأبناء حيه وبالقيم التي يعتنقها أهله، وبوطنه الذي ينتميه بأقنوع الألفاظ لكنه سرعان ما يحتضنه قابلاً بكل تناقضاته ويؤسه وفقره وتخلفه، من الطفولة إلى الشباب، ماراً بالكهولة، وانتهاءً برحيله عن عالمنا طالباً له الرحمة على لسان الراوي الذي هو ابن أخيه. ويعتمد الكاتب في تشخيص هذه الفترات الزمنية المتطاولة التلخيص والحذف والقطع والإشارة العابرة القصيرة إلى سنوات طوال يعبرها الراوي، مفضلاً الإضاءة المركزة الخافتة على أحداث بعينها تمثل بالنسبة له بؤرة المشهد وتلخيصاً لتجارب سنوات موت. وهو بذلك يقترب في روحية عمله السردية من شكل الرواية القصيرة أو النوفيل التي تسعى إلى إضاءة حدث بعينه، وتركيز سردها حول شخصية بعينها، لتنبيه القارئ إلى الفكرة المحورية التي تقيم في أساس النص السردية. تلك هي غاية نصوص سردية خالدة في التراث الإنساني مثل "قلب الظلام" لجوزيف كونراد و"موت في البندقية" لتوماس مان، و"قصة موت ملن" لجابريل جارسيا ماركيز.

تقترب "قندیل أم هاشم" من هذا المثال للتكثيف والاختزال، وتركيز البؤرة على أحداث دالة في السياق السردية، مهملات التفاصيل ومفضلة جلاء ما يضيء الفكرة الأساسية التي تلف وتدور حولها طوال الوقت دون أن تصرح بها. لكن ذلك ما كان ليتم لولا أن يحيى حقي اهتدى إلى ما يميز النوع الروائي عن غيره من الأنواع، أي إلى اشتغاله على تعددية صوتية وتنوع في اللغات المستخدمة حتى ولو كانت غاية الروائي النهائية تركيز بؤرة عدسته على شخصية بعينها أو حدث خاص يمثل بالنسبة له استبطاناً لروايته الوجودية. ومن هنا فإن "قندیل أم هاشم" توفر مثلاً مبكراً في الرواية العربية للاستغفال على تعددية الأصوات واستخدام أنواع من اللغات التي تتراصف جنباً إلى جنب في النص الروائي. ويمكن لنا، عبر دراسة أنواع هذه اللغات، بالمعنى الباختييني لمفهوم اللغات<sup>(٩)</sup>، أن نعثر على تصور كامل يتصل برؤية يحيى حقي للسرد والرواية.

في هذه الرواية، الحاضرة كما قلنا بين شكل الرواية القصيرة (النوفيل) والقصة القصيرة، يستخدم حقي اللغة اليومية التي كان يستخدمها أبناء الحارة المصرية في أربعينيات القرن الماضي، كما يستخدم لغة مثقفة أقرب إلى أن توظف في خدمة ثيمة الرواية التي تكسر ما أثارته قبلها رواية "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم حول علاقة الشرق بالغرب، وانتصار يحيى حقي للحكمة الشرقية، وربما للأسطورة الشرقية التي تمثل بالنسبة له العلاج الشافي إذا كان أصحابها يؤمنون بها إيماناً عميقاً لا يتحولون عنه. ويسهم استخدام تفاصيل المكان وحوارية الأصوات في "قندیل أم هاشم" في توفير مختبر للرواية العربية في فترة مبكرة من ازدهار الشكل في أربعينيات القرن الماضي وتوصله إلى حلول بخصوص اللغة وسبيلة السرد ومحاولة تقديم الرؤى المتصارعة في الرواية دون أن تظهر يد الكاتب التي تحرك الشخصيات من خلف، مما يوفر تعريفاً أكثر دقة للنوع ويبين عن تطور الكتابة الروائية العربية في فترة مبكرة من نشوئها.

يفتح يحيى حقي السرد في "قنديل أم هاشم" بمشهد دال يصف قدوم عائلة الشيخ رجب عبد الله إلى القاهرة وسكنهم في حي السيدة بجانب مسجد السيدة زينب. ويمكن أن نرصد في القسم الأول من الرواية عددا من الأساليب واللغات التي تستخدمها الشخصيات، أو التي تجري أساليبها أو التعبير عنها بصورة بارودية للتوصل إلى تمثيل ساخر لتصرفاتها وإضاعة الفكرة المركزية التي تسعى الرواية إلى التشديد عليها في سياق السرد أو في الصفحات الأخيرة من الرواية.

في الصفحة الأولى من الرواية يستخدم يحيى حقي سردا يبدو في ظاهره محايدا لكنه في الحقيقة محتشد بالمسخرية والتهمك والهجاء والصدور عن رؤية متعائلة سوف نفهم أسبابها في الصفحات التالية من الرواية. هنا استعادة لزيارة العائلة الأولى لمسجد السيدة زينب، فعائلة الشيخ رجب الآتية من الريف تبدي ورعا وتقديسا لمقام السيدة لا يبدو أن الراوي، وهو أحد أحفاد الشيخ رجب، يؤمن به، بل إنه يسخر منه ويقوم بتمثيله بصورة هزلية.

"كان جدي الشيخ رجب عبد الله إذا قدم القاهرة وهو صبي مع رجال الأسرة ونسائها للترك بزيارة أهل البيت، دفعه أبوه إذا أشرفوا على مدخل السيدة زينب - وغريزة التقليد تقني عن الدفع - فيهبو معهم على عتبة الرخامية يرشقها بقبلائه، وأقدام الداخلين والخارجين تكاد تصدم رأسه. وإذا شاهد فعلتهم أحد رجال الدين المتعالمين أشاح بوجهه ناقما على الزمن، مستهزئا بالله من البدع والشرك والجهالة، أما أغلبية الشعب فتبسم لساذجة هؤلاء القرويين - ورائحة اللبن والطين والحلبة تلوح من ثيابهم - وتقهم ما في قلوبهم من حرارة الشوق والتبجيل، لا يجدون وسيلة للتعبير عن عواطفهم إلا ما يفعلون: والأعمال بالنيات" (ص: ٥).

بالرغم من أن الكلام السابق كله يرد على لسان الراوي الغفل من الاسم فإننا نعثر على حشد من اللغات المتداخلة التي يهجن بعضها بعضا، ما يحول دون القارئ وتبين الصوت الذي يتكلم أو بشكل خلفية هذا الكون اللغوي العقد أو المواقف اللغوية التي تتخذها طبقات وفئات اجتماعية ذات أصول مختلفة، ريفية ومدينية، من ظاهرة معينة هي العلاقة التي تقوم بين عائلة الشيخ رجب ومقام السيدة زينب، بصورة محددة، أو بين الآتين من الريف وهذا المقام المقدس في الحياة الشعبية المصرية. هناك في السطور الأولى لغة الراوي المحايدة، التي نشتم منها لغة متعلم مثقف له رؤيته المحددة للأشياء والعالم. لكن هذه اللغة التي تبدو محايدة في ظاهرها سرعان ما تقطعها جملة تكشف عن موقف الراوي من هذا التقديس والتبجيل الذي تكنه عائلة الشيخ رجب للمقام (وغريزة التقليد تقني عن الدفع)، ويلي الجملة وصف كاريكاتوري لحركة تقبيل العتبة، وسخرية ضمنية من هذه الحركة من خلال وصف اصطدام أقدام الداخلين والخارجين برأس الشيخ رجب: إننا نعثر في السطور الأولى على ما يسميه باحثين الأسلية، أي التهجين القصدي للغات بحيث تتراصف هذه اللغات جنبا إلى جنب دون أن تختلط ببعضها. إن وعي الراوي لانتفاص هذه اللغات عن بعضها هو الذي يجعلنا نميز هذه التلغظات ضمن الكون اللغوي الأوسع للرواية، وهو ما يجعل نص يحيى حقي "قنديل أم هاشم" ينتمى للتنوع الروائي ويجدد اللغة الأحادية العمياء للرواية في زمنه. إنه يعمل على تشخيص اللغات ويمكن فئات وطبقات وأشخاصا متعددين من الظهور

بصورة شعنية في نمط الروائي، أي دون أن يضطر إلى إعطاء صوت لهؤلاء الأشخاص وتلك الفئات في الرواية، إذ يكفينا استعمال لغاتهم حتى نتبينهم هناك في خلفية المشهد.

في الاقتباس السابق، الذي يشكل مفتتح الرواية نثر على: لغة رجال الدين من أبناء الأزهر، وعلى لغة أبناء المدينة في مقابل لغة أبناء الريف، وعلى حكم أبناء المدينة على أبناء الريف، وتفهمهم لتصرفاتهم. لكن صوتا متعاطفا يخلق كل هذه اللغات وما تعبر عنه من رؤى. إنه صوت الراوي الذي يصف ويلخص الأحداث، فينبه إلى تمكن غريزة التقليد من الإنسان، ويعلن موقفه من موقف رجال الدين من فعله أشخاص مثل عائلة الشيخ رجب في مدخل مسجد السيدة زينب. وما يهمنا في هذا الصوت أنه يبدو تمهيدا لما سيحدث في الرواية فيما بعد، أي قبل أن نتعرف على إسماعيل وتشهد انقلابه من حال إلى حال، ثم تسليمه بأن السمات الحضارية للشعوب تجعل الأفراد مجرد ممثلين لها، وأن الإيمان الروحي بالأشياء أقوى من المادة والاكتشافات العلمية. إن تعليقات الراوي التي تتخلل الوصف هي بمثابة تهئية للقارئ لما سيأتي في الصفحات التالية.

في الفقرة التالية للفقرة التي اقتبسناها سابقا نلحظ على تعددية لسانية اجتماعية وتداخل اللغات بصورة تهيئ لظهور الحكمة التي تبنيها الرواية:

"وهاجر جدي - وهو شاب - إلى القاهرة سعيا للرزق، فلا عجب أن اختار لإقامته أقرب المساكن لجامعه المحبوب، وهكذا استقر بمنزل للأوقاف قديم يواجه ميفأة المسجد الخلفية، في الحارة التي كانت تسمى (حارة الميضة). "كانت"، لأن معول مصلحة التنظيم الهدام أتى عليها فيما أتى عليه من معالم القاهرة. طاش المعول وسلمت للميدان روحه، إنما يوفق في المحو والإفناء حين تكون ضحاياه من حجارة وطوب!" (٥ - ٦).

لنسأل أنفسنا هنا: من الذي يتكلم في الفقرة السابقة؟ هل هو الراوي أم الكاتب أم شخص آخر لا يظهر في النص؟ إن تعدد الأصوات، ومن ثم تعدد اللغات، يقيم حوارية مركبة للأساليب والتصورات والرؤى والمواقف الأيديولوجية، ويعيد التشديد على مواقف بعينها ضمن طبقات هذا النص الشديد الغنى والحيوية. في الفقرة السابقة حذف لفترة زمنية لا نعلم طولها، لكن الراوي يخبرنا أن حادث تقبيل عتبات السيدة زينب قد أفضى بالشيخ رجب إلى الانتقال إلى المقام العزيز على قلبه. لقد أصبح الآن شاهبا واختار السكنى إلى جانب مقام السيدة زينب. لكن هذا الوصف والتلخيص السابق لصير عائلة الشيخ رجب سرعان ما تقطعه تعليقات جانبية عن الحارة التي هدمت ولم تعد موجودة. ونلهم من هذه التعليقات، التي تغني معرفتنا بالأجواء المحيطة والفضاء الزماني - المكاني الذي يشكل عالم الرواية، أن مسكن العائلة قد يكون هدم في مرحلة لاحقة، لكننا لا نعلم في أي زمن، أكان ذلك بعد عودة إسماعيل من بريطانيا، أم إن ذلك حصل في زمن الراوي الذي يخبرنا أنه ابن أخي إسماعيل. إن التقنيات السردية التي يستخدمها يحيى حقي في "قنديل أم هاشم" هي من ذلك النوع الذي يضيء في أحيان كثيرة غموضا على النص السردى، ويسدل غلالة رقيقة تحدث أثرا سحريا تمزيقيا على النص. فما معنى هذه العبارة التي تعترض السرد فجأة وتنتقلنا إلى عالم آخر بعيدا عن انتقال العائلة من الريف وسكنائها بالقاهرة: "طاش المعول وسلمت للميدان روحه، إنما يوفق في المحو والإفناء حين تكون ضحاياه من حجارة وطوب!"

من الذي يتكلم هنا؟ هل هو الراوي؟ أم الكاتب الختفي خلفه؟ أم صوت آخر سيلتحم بصوت إسماعيل في الصفحات الأخيرة من الرواية، أي عندما يثوب إلى رشده وينشئ تركيباً معقداً من العلم والخرافة يشفي به جموع الجهلاء والريفيين الفقراء من المرض؟ ومن الذي تقصده العبارة وتخصه بقدرة المحو والإفناء، أهو الممول أم الزمن الذي تكني عنه بالمول؟ إن الغموض اللغوي هنا يشفي على السرد فتنى يصعب تحديده، لكنه يتصل في النهاية بالأمروحة التي تحملها هذه الرواية عن علاقة الشرق بالغرب، والأهم من ذلك علاقة المصريين بأنفسهم.

تنسب اللغة هنا إلى حقل آخر من التعبير. إنها تخرج عن السياق وتقيم وحدها في صقع آخر من عالم السرد، في ثنائياً أمروحة الشرق والغرب اللذين لن يلتقيا، والشرق الذي لا يشفيه سوى الإقامة في أسطوره. صحيح أنها تنسب في ظاهرها إلى لغة التعليقات الجانبية التي تصدر عن الراوي في معظم صفحات الرواية، لكنها تكتسب فرادتها من كونها تضيء ما سيحدث في الرواية فيما بعد، وكذلك من كونها تتوافق مع الرؤية التي سيجها بها ويموت إسماعيل الشخصية المركزية في "قنديل أم هاشم".

يمكن القول إن المقاطع الافتتاحية الأولى في الرواية هي أقوى اللحظات في "قنديل أم هاشم". إنها تشخص حركة الحياة في النص، وتلقي ضوءاً قوياً ساطعاً على مصائر شخصياته، وهي إلى جانب كونها تختزل في ثنائياتها تعددية لغوية، لا نثر عليها في النصف الأخير تقريباً من الرواية، تنتمي، في معظمها، إلى ذلك النوع من التأمل الفلسفي الذي يفصل العلائق داخل الرواية ويعود موضوعة الرؤية الكلية لها كلها ظن الكاتب أنه أضاع خيط السرد. هكذا يرسم يحيى حقي كيف تقني عائلة الشيخ رجب نفسها من أجل أن يحيا إسماعيل:

"إذا أوى إلى فراشه فعندئذ، وعندئذ وحسب، تشعر الأسرة أن يومها قد انقضى، وتبدأ تفكر فيما يلزمه في الغد. كل حياتها وحركاتها وقف على توفير راحته. جيل يقني نفسه لينشأ فرد واحد من ذريته. محبة وصلت من قوتها إلى عنفوان الغريزة الحيوانية. الدجاجة الثقلة ذات النظرة المتجسدة الحذرة ترقد على بيضها مشلولة الحركة ذليلة العين، كأنها راحبة تصلي... هل هي هبات من فيض كريم؟ أم جزية جبار مستبد، إرادته حديد، له في كل عنق طوق، وفي كل ساق قيد؟ تعلق هذه الأسرة بولدها، تعلق مسلوب الحرية والإرادة!" (ص: ٨-٩).

لا تعددية لغوية هنا بالمعنى الذي رأيناه في فقرات سابقة، بل سرد مكثف تقطعه هذه العبارات التي تتجاهد لكي تؤول طبيعة العلاقة بين الأسرة وابنها الذي تريد له أن يتعلم ويصعد في السلم الاجتماعي ساحباً معه عائلته المستورة الحال. إنها لغة أقرب ما تكون إلى لغة الكاتب الذي يلتصق بصوت الراوي، ويقم داخل تجاوبه. لكن هذه اللغة التأملية المتسائلة، التي تقيم توازياً بين ما يفعله البشر وما يؤديه الحيوان غريباً، بين التصرف الإرادي الذي يقترب من الغريزة والانقياد المحموم لفكرة تضحية الجماعة من أجل الفرد، تهيب القارئ لما سيحدث فيما بعد من تضحية العائلة براحتها وطعامها من أجل ذهاب إسماعيل لدراسة طب العيون في بريطانيا.



في الصفحات التالية نقرأ سرداً سريعاً لحالة العائلة قبل سفر ابنها للدراسة في الخارج، ويستخدم الكاتب هنا أساليب الحذف والتلخيص والإشارة المقتضبة والقفز الزمني والتعليق الجانبي للراوي، ونقل الحوارات القصيرة التي تضيء المشهد، كما هو الحال في القسم الثاني الذي يتحدث عن تقدم إسماعيل في تعليمه المدرسي:

"سنة بعد سنة وإسماعيل يغوز بالأولية، فإذا أعلنت النتيجة دارت أكواب الشربات على الجيران، بل ربما شاركتهم المارة، وزغردت (ماشالله) بالعمة الطعمية والبصارة، وفاز الأسطى حسن - الحلاق ودكتور الحي - بحلوانه المعلوم، وأطلقت الست عميلة بخورها وقامت بوفاء، نذرها لأم هاشم. فهذه الأرفقة تعد وتلأ بالفول الثابت وتخرج بها أم محمد تحملها في متطف على رأسها: ما تهل في الميدان حتى تختطف الأرفقة، ويختفي المتطف، وتطير ملائحتها، وترجع خجلة تتعثر في أنيالهها ضاحكة من جشع شحاذي السيدة، وتصبح حادثتها فكاكة الأسرة بضعة أيام يتندرون بها" (ص: ٩-١٠).

في الاقتباس السابق يعثر القارئ على تراصف اللغات إلى جانب بعضها بعضاً. في بداية الاقتباس سرد مقتصد لكنه مروي على لسان أهل إسماعيل وسكان حيه البسطاء. هنا يختفي الراوي المتعلم ويحل محله راوٍ ينقل الكلام بصيغته الشعبية المحببة معيذاً تشخيص لغة البائعين وأصحاب المهن، ولغة أم محمد التي يعيد الراوي صوغها بلغة فصيحة هي أقرب إلى لغة الكاتب منها إلى لغة أهل الحارة. لكن هذه التعددية اللسانية محمولة على ما يسميه ميخائيل باختين الصوغ البارودي الذي يهدف إلى إضفاء المرح على المشهد وتبيان الفروق بين لغة الراوي الفصيحة الأقرب في رؤيتها وعالمها التصوري إلى لغة المثقفين، أي إلى لغة الكاتب الذي كان يتأمل، ويحاول تفسير فريضة العطاء لدى عائلة إسماعيل. لكن هذا المشهد الحواري الذي يقدم لنا علاقة أفراد الحارة المصرية ببعضهم ببعض، ويرسم لوحة المهن والفضاء المكاني للحارة، يهدف إلى التأكيد على التعليق المتخلل السابق المتصل بالتضحية وإفناء العائلة نفسها في سبيل فرد فيها.

إننا في الصفحات التالية بإزاء نص يمزج فيه التعددية اللسانية بحوارية أصوات الباعة والشحاذين والمومسات اللواتي يطلبن بركة أم هاشم، والشحكات التي تتعالى في المقاهي والخطارات في فضاء الحارة، في الوقت الذي ينوس فيه ضوء قنديل أم هاشم الذي سيمثل هو الآخر شخصية محورية في الرواية إلى جانب إسماعيل. تقطع هذا الكون اللغوي المتعدد الشديد الحيوية تعليقات الراوي، الذي يختلط صوته بصوت إسماعيل، أو أنه يبدو أحياناً صدى لصوت إسماعيل بعد عودته من أوروبا. ثمة تصاد بين الأقسام الأولى من الرواية، من خلال صوت الراوي، والأقسام الأخيرة عبر صوت إسماعيل. كأن صوت الراوي يستشرف في الأقسام الأولى ما سيؤول إليه حال إسماعيل بعد عودته من أوروبا، ساخطاً في البداية منادياً بالعلم الغربي، محطماً قنديل أم هاشم، ثم هادئاً وقد شغ في قلبه وهج أسطورة الشرق وإيمانه الذي لا تفسير له، داعياً في النهاية إلى مزيج سحري من العلم الدنيوي الممزج بالمعرفة الدنيوية.

إذا انتقلنا إلى القسم الذي يستعيد فيه الراوي فترة إقامة إسماعيل في بريطانيا ليتعلم طب العيون فإننا لن نمثر على هذه الحيوية اللغوية التي توافرت في الأقسام الأولى من الرواية. تلك

الفترة يروى عنها بعد عودة إسماعيل إلى مصر ويجري تلخيصها في أقل من سبع صفحات. يتسجد صوت الراوي النص هنا مسرعاً للحديث بلغة تقريرية، لا أعماق لها، عن تفوق إسماعيل في دراسته وتمكنه من أسرار طب العيون، وعلاقته بماري التي وهبت له نفسها ثم تركته بعد أن غيرت رؤيته للأشياء والعالم والعلاقات الإنسانية. في هذه الصفحات يعميل الكاتب إلى اختزال التجربة وخلق مقابلات وتضادات حاسمة قاطعة بين الشرق والغرب، وكأنني به يطبق مقولة الشاعر الإنجليزي روديارد كبلنج "الشرق شرق والغرب غرب، ولن يلتقيا":

"رأته يطيل جلسته بجانب الضعفاء من مرشاه، ويخص بعطفه من يلحظ فيه آثار تخريب الزمن للأعصاب والعقول — وما أكثرهم في أوروبا. يجلس صامتاً ينصت لشكواهم. وكان أكبر كرم منه أن يماشي منطقهم المنطق المريض. لحظته (ماري) وحلقة المرضى والمهزومين تطبق عليه ينشئون به. كل يطلبه لنفسه. فأقدمت وأيقظته بعنف: — أنت لست المسيح بن صرم! "من طلب أخلاق الملائكة غلبته أخلاق البهائم!" — والإحسان أن تبدأ بنفسك".

هؤلاء الناس غرقى يبحثون عن يد تمد إليهم، فإذا وجدوها أفرقوها معهم! إن هذه العواطف الشرقية مرزولة مكروهة، لأنها غير عملية وغير منتجة" (ص: ٣١). يغلب في هذه المقاطع التي تتحدث عن علاقة الشرق بالغرب الخطاب المباشر، الأخلاقي والتعليمي والعاطفي للكاتب الملصق بالراوي. ومع أن الراوي ينقل حوارات مختزلة مكثفة بين إسماعيل وماري، فإن القارئ لا يستطيع مفصلة وجود ماري، كممثل للغرب وشخص لعاداته ونائل لفلسفته ورؤيته للعالم في "قنديل أم هاشم". إن الراوي يلجأ إلى غرب الأمثال عندما ينقل بعض حديث ماري مع إسماعيل، مما ينفي عن ماري سماتها الشخصية ويحولها إلى مجرد شخصية نمطية مسطحة. لقد أراد الكاتب التشديد على فردية الغرب وماديته، وانتقال هذه الندوى لإسماعيل حتى أصابه المرض وتمكن منه، ثم انتصر عليه بعد عودته إلى قلب عالمه الروحي الشرقي. لكن هذه الصياغة المركبة لعلاقة الشرق والغرب لا تجد تشخيصاً قوياً لها في "قنديل أم هاشم". فالرواية تتحول في صفحاتها الأخيرة إلى مجرد رواية أطروحة حيث تلتهم عملية البحث عن حل لعري حيككتها، بتوليف علاقة خرافية بين العلم والإيمان، بين البساطة والارتقاء الاجتماعي على الطريقة الغربية، بين التفاني في خدمة الطبقات الاجتماعية الفقيرة وتحول إسماعيل إلى رجل مسين أكل مهلهل الهندام محب للنساء، وهو الأمر الذي لا يتفق مع الأقسام الأولى من الرواية التي تشع في بداياتها بنص مدعش في حيويته وقدرته على تطوير النوع الروائي الوافد إلى العربية في بدايات القرن الماضي:

"وخرج إسماعيل من الجامع ويده الزجاجة وهو يقول في نفسه للميدان وأهله: — تعالوا جميعاً إليّ! فيكم من آذاني، ومن كذب عليّ، ومن غشني، ولكني رغم هذا لا يزال في قلبي مكان لقذاركم وجهلكم وانحطاطكم، فأنتم مني وأنا منكم. أنا ابن هذا الحي، أنا ابن هذا الميدان. لقد جار عليكم الزمان، وكلما جار واستبد، كان إعزازي لكم أقوى وأشد.

ودخل الدار ونادى فاطمة! لا تيأسي من الشقاء. لقد جئتلك ببركة أم هاشم! ستجني  
عنك الداء، وتزيج الأذى، وترد إليك بصرك فإذا هو حديد...  
وشد صغيرتها واستمر يقول:  
وفوق ذلك، سأعلمك كيف تأكلين وتشربين، وكيف تجلسين وتلبسين، سأجعلك من  
بني آدم" (ص: ٥٥ - ٥٦).

هنا يمكن التعارض الداخلي الذي يشق الرواية من داخلها، ويبقيها مفتوحة على  
الروايات التي كتبت بعدها متناولة الثيمة نفسها، علاقة الشرق بالغرب والأثر المزلزل الذي  
ينتج عن هذه العلاقة ويجعل الذات القومية، وربما الفردية، تضطرب بين عالمين يلتقيان ولا  
يلتقيان.

#### الهوامش:

١. نشرت رواية "قنديل أم هاشم" لأول مرة عام ١٩٤٤، لكنني اعتمد هنا طبعة دار المعارف، فكل  
الانقياصات الواردة في هذه القراءة تشير إلى صفحات تلك الطبعة. انظر: يحيى حقي، قنديل أم هاشم،  
سلسلة اقرأ، العدد ١٨، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٤.
٢. يقول يحيى حقي في شيء من سيرته الذاتية: "كان علينا في فن القصة أن نملك مخالب شيخ عبيد  
شحيح، حريص على ماله أشد الحرس، تشدد قبضته على أسلوب المقامات، أسلوب الوعظ والإرشاد  
والخطابة، أسلوب الزخارف والبهجة اللفظية والمترادفات، أسلوب المقدمات الطويلة والخواتيم الرامية  
إلى مصصة من الشفاء، أسلوب الواووات والرمذلكات، واللاجرمات والبيدأئات واللاسميات، وأسلوب  
الحدوة التي لا يقصد بها إلا التسلية.  
كنا نريد أن نلتزق من قبضة هذا الشيخ أسلوبا يصلح للغة الحديثة كما وردت لنا من أوروبا، شرقها  
 وغربها، ولا أنحول عن اعتقادي بأن كل تطور أدبي هو في المقام الأول تطور أسلوب." يحيى حقي،  
كناسة الدكان "سيرة ذاتية"، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩١، ص: ١٦ - ١٧.
٣. نشر توفيق الحكيم "عودة الروح" عام ١٩٣٣، و"يوميات نائب في الأرياف" ١٩٣٦، و"عصفور من  
الشرق" ١٩٣٨، وفيها يمكن أن نلحظ على سبيل أسلوبي وتعددية لسانية تبشر بتطور الرواية العربية في  
فترة مبكرة من ظهور النوع وترسخه في العربية.
٤. نشر نجيب محفوظ "عميت الأقدار" عام ١٩٣٩، و"رادوبيس" ١٩٤٣، و"كفاح طيبة" ١٩٤٤.
٥. للتعرف على تصنيفات باختين ورؤيته النظرية لتمدد اللغات أو التعددية اللسانية انظر:  
M. M. Bakhtin, The Dialogic Imagination: Four Essays, Edited by Michael Holquist,  
Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, Austin,  
1981.  
وبالعربية: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم: محمد برادة، دار الأمان، الرباط،  
١٩٨٧.  
وكذلك: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: اللبدا الحوارية، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية  
للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦.

# شهر زاد

## على

### بحيرة جنيف



**طلعت رضوان**

هل الخيال الخلاقي المبدع لمعاني الثبل والجمال موهبة فطرية يتمتع بها الإنسان ولا يعرفها إنسان آخر؟ وهل هذه القدرة على امتلاك طاقة الخيال أو الحرمان منها، تُتميّز بين شعب وآخر؟ حول هذا المحور الرئيسي تدور أحداث رواية (شهر زاد على بحيرة جنيف) للأديب جميل عطية إبراهيم الصادرة عن دار الهلال المصرية - ديسمبر ٢٠٠٦.

يستحضر الأديب شخصية شهر زاد الأسطورية التي أبدعها خيال مؤلف مجهول أو خيال مؤلفين مجهولين، في مجال الإبداع الشعبي. وهو العمل الذي أخذ هذا الاسم الساحر (ألف ليلة وليلة) وعن هذه الحكايات الواردة فيها ذكر ابن النديم أنها مترجمة عن أصل يهلولي اسمه (هزار أفسان) أي ألف خرافة. وقد تعددت طباعات ألف ليلة وليلة، مثل طبعة كلكتا الأولى ثم بولاق ثم كلكتا الثانية ثم برسلاو وبولاق الثانية. وتتميز ألف ليلة وليلة بأن القصص الواردة فيها تجمع بين الأصل الهندي القديم، وبين المأخوذ عن أخبار العرب وقصصهم الحديثة نسبيًا. وأن أكثر البيئات الواقعية بروزًا هي مصر ثم سوريا والعراق. أي أن ألف ليلة وليلة جمعت حشرات وثقافات قومية مختلفة في معطف حكاياتها الخيالية الجميلة. فهل أراد مؤلفو وجامعو هذه الحكايات التقريب بين الشعوب؟ وهل كانوا (دون أن يُعلنوا بالألفاظ) يُفكرون خطورة الوهاب الذي يهدد البشرية، والذي أخذ اسمًا معاصرًا هو (صراع الحضارات)؟

تهتم الرواية بتجسيد هذا الموضوع. يقول الراوي الذي عاش في سويسرا قرابة ربع قرن "سرت إلى ميدان المحطة - يا للمصيبة - صور شهريار تُفرق الصفحات الأولى من الصحف، وتحتهَا اعترافات بقتل سبع فتيات. هل فعلها شهريار وعاد إلى عاداته القديمة: قتل عشرة كل ليلة؟ اهتمت الصحف بالحكايات وضاع الخط الفاصل بين الواقع والعالم السحري" (ص ٤٦) إن إخراج شخصية شهريار من قلب حداثيت ألف ليلة ليكون شخصية معاصرة،

له دلالة عن هذا الصراع بين الشعوب المختلفة حضارياً. فالأوروبيون يرون أن شهریار "صاحب سوابق. تراثه يشي به. القتل في تراثهم. قادم من سلخانة ثقافة القتل" والأديب جميل عطية إبراهيم يضع الرمز ومعه شفرة الحل ببراعة فائقة، إذ يجعل الراوي يتساءل "المهم من القاتل؟ أنت أم الآخر أم أنا؟" ثم قال لنفسه "جرائم الماضي تخص شهریار. جرائم الحاضر الطازج منذ أيام تخص..." (ص ٤٧) لم يكمل الجملة، ليكون القارئ هو المشارك في فعل الكتابة.

وشهریار في هذه الرواية (رغم رمزيته) شخصية من لحم ودم، حيث يتم القبض عليه، وتُحدد له محاكمة. بل إن الراوي وعد شهرزاد بزيارته في الحبس مع مجام من معارفه (ص ٦٧) خصوصاً بعد الحملة التي تقودها الجماعات النسائية ضد شهریار. يقول المحقق "هذه القضية كايوس. أزعجت مدينة جنيف. وهزت ثقافتها في جهات الأرض" ويطلب من الراوي مساعدته. فعلى هي المساعدة التي ينشدها؟ إنه يرى أن وقائع القضية أشبه بالحلم الخرافي. وأن التحقيقات في الوقائع لا تغني دون فهم طبيعة الخرافة وأصلها وفصلها. وهذا ما ينتصنا وأود معرفته. أبعاد هذه الخرافة. الخرافة فقط وليست الوقائع. فحص الوقائع مهمتنا في أجهزة التحقيق. فهل تسمح لي أن نقرأ صفحة الخرافات عبر التاريخ وتقرأها سوياً" (ص ١٠٥).

في محور آخر يُركّز المبدع على أهمية الخيال لدى الشعوب. وأن أحد تجليات الخيال هو القدرة على الحكيم - قولاً وكتابة - وأن الشعوب الفقيرة في الخيال أشبه بالكائن الخي الذي يفتقد مقومات النمو الطبيعي، وهو ما عبّر عنه الراوي من خلال انطباعاته عن شهرزاد المعاصرة، إذ عندما يطلب منها أن تحكي كما كانت شهرزاد الأسطورة تحكي تنسجت. ويرى الراوي أن الكارثة ليست في تمنعها فقط، وإنما لأنها طلبت من أحد الدجالين أن يُحدثها عن الأرض الحرام قبل صباح الديك. ولأنها معاصرة فقد أضافت باللغة الإنجليزية The free zone (منطقة حرة) هذا الموقف من شهرزاد المعاصرة جعل الراوي يُحدث نفسه قائلاً "شهرزاد لها ألف حكاية وحكاية. هل توقفت عن ولادة الحكايات وأصبحت تتسوّلها من الدجالين في آخر الزمان؟ إن صمت شهرزاد مصيبة. نكبة وحلت بالعالم الغربي. عيب بما شهرزاد. سمعنا اهتزت" (ص ٣٢، ٣٣) وعن أهمية الخيال في إبداع الحكيم وإعادة صياغة الحياة يقول الراوي "القص مسالكة واسعة. القص هدم وبناء. القص علاج. والخيال متعة والحلم بلسم" (ص ٦٥، ٦٦).

ولكن هذه القدرة على الحكيم التي ميّزت البشر عن سائر الكائنات الحية، مهددة بالانقراض. وقد جسدها المبدع في شخصية الملياردير العربي، الذي أعطاه المؤلف اسماً رمزياً هو الأمير متراس الذي هاجم شهرزاد كثيراً وقال عنها "يجب التخلص من هذه الفتاة" والتخلص من شهرزاد يعني التخلص من القدرة البشرية على الحكيم. وبالتالي يكون البشر بلا ذاكرة وبلا تاريخ مثل باقي الكائنات الحية التي لا تتطور عقلياً. يُعلّق الراوي على كلام الأمير العربي قائلاً شهرزاد هي "التي خلّقت بنا في آفاق بعيدة قبل الألفاظ الصناعية. وفي أواخر الأيام يلحقها أذى من رجل براميل النطق" وعندما قدّم له الراوي نسخة من ألف ليلة

رفض الأمير لمسها وقال "شهرزاد يجب أن تموت. لا مكان لشهرزاد في غابة العولة" (ص ١١٧).

هذا الأمير العربي تجسيد للذهنية العربية التي تعيش حلماً طوباوياً مريشاً، حلم القضاء على الحضارة الأوروبية. وأن الطبيعة هي التي ستقوم بهذه المهمة، فهو يتحدث مع الراوي عن "ديكتاتورية الجغرافيا وهزيمة التاريخ. معلناً بداية الاستعمار الاستوائي للعالم الحر" والسبب الذي يدعو إلى التمسك بهذه الطوباوية المريضة، أن درجة الحرارة في جنيف وصلت إلى ٣٥ مئوية، وهو ما يؤدي إلى ذوبان قمم جبال الثلج وانهباء حوافها. وهو ما يمثل كارثة طبيعية" (ص ٨٢) في مقابل هذه الاستكانة إلى حرّرت توكيلاً عاماً للطبيعة لتتولى مهمة هزيمة المختلف حشائراً، فإن الراوي يُعقّب ساخراً "رأيتُ القرد في داخلي يرقص. ومن بعيد رأيتُ المشائق قائمة. ومقولة الثرى العربي الخليجي تروقني (هو يسخر) حول تحرك الجغرافيا الاستوائية نحو بلدان الشمال. في مقابل سنوات العريضة الامبريالية السابقة. انتقام الجغرافيا بعد عجز التاريخ عن تصحيح مساراته طوال القرون الماضية، بينما الثورة المعلوماتية تسير عكس التيار. وهدفها هزيمة الجغرافيا لصالح اللحظة الراهنة" (ص ٨٧).

وإذا كان أحد محاور الرواية التصوير الأدبي لما يُعرف ب (صراع الحضارات) وهل يمكن للشعوب أن تتعايش في سلام رغم اختلاف الثقافة القومية لكل شعب؟ وإذا كان الشائع دائماً أن الصراع في أوله وآخره بين الشرق والغرب، تلك المقولة القديمة والمعاصرة، فإن المبدع في هذه الرواية جسّد صراعاً قلماً التفت إليه البدعون، وهو الصراع الثقافي بين (الشرق والشرق) فإذا كان الغرب ليس واحداً، فالشرق كذلك. في هذا المحور نجد أن الراوي الذي يعيش في جنيف والقادم من نجع البطولة من جنوب مصر، يختلف جذرياً عن الأمير العربي الذي يلاحقه بأحاديثه عن العولة. في لحظة مكاشفة مع الذات، يُحدّث الراوي المصري نفسه قائلاً عن الملياردير العربي "أخيراً زهقت وقرفت من أحاديثه. لم أعد أصير على سماع الباطل من جهلة أثرياء. وحين وقت مجاسيته في وقفة حاسمة بسبب ذلك الزهو الأجوف. يظن الغني بسبب سخامة شركاته العابرة للقارات أنه يُعلمني مالا أعرفه عن النظام العالمي الجديد. ودور الصورة في تشكيل الوصي بعد هزيمة الجغرافيا" (ص ٨٩) يعتقد الأمير العربي أن "العلم والفهم يمكن شراؤهما من الأسواق مثل الأحذية والملابس الداخلية" أما الراوي المصري، فإن الفهم بالنسبة له "تيرانه متوهجة داخلياً. الفهم عتبة روحية بعيدة عن حسابات الدولار. عتبة لا دركها رجل فنانطيس الجاز. ولا كل رجال فنانطيس الجاز ورجال الشركات العابرة للقارات المحملة رؤوسهم بالجاز" (ص ٩٠).

هذا الثرى العربي لا يستثمر أمواله في خدمة شعبه، وإنما يُبذرها على رغباته الشخصية. فهو يحلم أن يكون نجماً سينمائياً، وفي فيلم أمريكي بالذات. ولذلك يذهب إلى الأمريكان ويُقدّم لهم الأموال لينتجوا فيلماً بشرط أن يعمل فيه مثلاً. يوافق الأمريكان ولكن بشروطهم. إذ أنه سيكون مجرد كومبارس لمدة عشر دقائق. يوافق الثرى العربي رغم أن اسمه سوف يُكتب في نهاية قائمة الممثلين. في هذا المشهد من الرواية يُجسّد المبدع دور الاحتكاكات العائلية وكيفية استغلالها للذهنية العربية. وهو ما عبّر عنه الراوي المصري الذي حدّث نفسه قائلاً "مهما بلغ ثراء الرجل فهو صعلوك في دهاليز شركات النفط العابرة للقارات. وفي النهاية

هو كومبارس في مجال النفط، وكومبارس على الشاشة، لا فرق" وعندما عرض الثرى العربي عليه أن يكتب قصة الفيلم ردّ الراوي المصري وبلا تكثير "لست معروضاً للبيع يا سمو الأمير" (ص ٩٢).

يبحث الأمير العربي عن دنيا زاد أخت شهرزاد. لماذا؟ لأن دنيا زاد عائلة فلزات ويسعى إلى خلقها. يندشش الراوي من سراهتمام الثرى العربي بعائلة في الفلزات. ويتشكك في تصرفاته الريبة. يحاول أن يبتعد عنه ولكن الآخر يلاحقه. حياة الراوي يمنعه من المواجهة المباشرة، فيقدم له قصة ملك السنجاب التي أرسلها إلى زعيم قطعان الحمار الوحشي. أخذها الأمير العربي وقرأ "خذ القطيع وارحل. لعلك تفتح عينيك وترى الدمار الذي ألحقه القطيع بالمنطقة المحصورة بين الغابة والبحر. قطعان هائجة. لا تعرف آداب السير أو الطيران وتناطح الهواء. قطعان تندفع في جنون. تدس ما يصادفها من مزروعات وخضروات. وفي الأيام الأخيرة ركبت رؤوسها وبدأت في مناطحة الأشجار باعتبارها غاريت قائمة. أليست هذه حماقة" بعد أن انتهت الأمير العربي من القراءة هز رأسه وانصرف (ص ٩٤، ٩٥).

هل تعلم الأمير العربي شيئاً من حكمة السنجاب؟ عندما سأله الراوي "هل نحن نعيش في غابة؟" قال "عصر الغابة لم يأت بعد. نحن على الطريق. العولة تسعى لتطبيق شريعة الغاب من أجل التطور. علينا أن نُسرع في تحويل العالم إلى غابة. حتى يتسق الواقع مع الشرائع. قبل أن تهب موجات الثورات ثانية" ويُعلن صراحة أنه يملكت الشعر والشعراء. فُحِذت الراوي المصري نفسه قائلاً "رجل يدينه الجري إلى الوراء. الرجوع إلى حياة وحشية في ثوب عصري. لا يحس بالعار من كلماته السوقية ولا يتدم عليها. تشغله أبحاث دنيا زاد ويود سرقتها. الوصول إلى الثقب الأسود مرءاء. والعودة إلى الوراء حلمه" (ص ١١٦).

كان من الطبيعي أن يلاحظ الراوي أن حرب لبنان لا تثير اهتمام الثرى العربي "العالم كله تشغله الحرب. والغضب في عيون الناس وهو في دنيا أخرى. النفط يشغله عن هدم لبنان" (ص ١٢٦) لذلك يقول الراوي عنه "الأمير متراس. رجل النفط الشهير، يؤمن بالخرافات. يظن نفسه نسخة أصلية من رجل آخر مات منذ عدة قرون. الأمير متراس رجل من طراز أصيل مثل الجياد العربية. حفظ الجيوانات القديمة عبر السنين. رجل بنيت من عصور ماضية منقرضة. تشغله قضايا القضاء إلى جانب قبم الجنى والبُلُورة المسحورة. أعاجيب الشرق. لا هندسة وراثية نعت ولا حكايات نعت. طين الأرض يطمس عقول أمراء الزمان ويحلون بغزو القضاء" (ص ١٣١) الأمير متراس جمع التناقض المتجسد في الذهنية العربية، فهو يسعى إلى نقل مخلوقات الأرض من مواد ملوثة ومشعة إلى ساحة العدم في القضاء الخارجني، وفي نفس الوقت مايزال يؤمن بتراث الماضي المشبع بالخرافات، بينما أوروبا مشغولة بالأبحاث العلمية، لدرجة أن العلماء يعملون على إنجاز آلة طولها ٢٧ متراً لمعرفة كيف تكونت المادة في محاكاة للانفجار العظيم عند بداية تشكيل الكون (١٢٨) وهي معلومة حقيقية أوردتها وكالة رويترز يوم ٨ / ٩ / ٢٠٠٦.

في فصل ممتع بعنوان (منشار الزمان) يتناول المبدع فلسفة الموت. فإذا كان الموت هو الحقيقة الثابتة في الكون، فإن الموت في حاجة إلى منشار. وهذا المنشار قد يكون بانتهاء العمر

الافتراضي للإنسان، العامل الطبيعي (الفيزيقي) أو بسبب الجيولوجيا (زلازل،براكين الخ) وقد يكون بفعل الإنسان نفسه بسبب الظلم الاجتماعي الذي يترتب عليه سوء التغذية ونقص المياه النظيفة وانعدام الرعاية الصحية الخ وهو ما جعل شهرزاد العصرية تتعنى لو عرفت أسباب طول عمر الإنسان الأوروبي. ومنشار الزمان يمثل كذلك في الحروب التي تشنها الدول ضد بعضها البعض. أو الحروب الأهلية التي تقع بين أبناء الوطن الواحد.والراوي ابن الحضارة المصرية يرصد الجهات التي تدير الصراع حول (منشار الزمان) ففي جهة يقف برنامج الغذاء العالمي ومنظمة الصحة العالمية ومنظمة الأرصاد الجوية والصليب الأحمر والهلال الأحمر الدوليان. هذه المنظمات تتولى شن الحرب على كل مناشير الموت. وفي الجانب المضاد يقف البنك الدولي وصندوق النقد الدولي ومنظمة التجارة العالمية ومشتدى دافوس ليمنعوا المناشير التي تحصد أرواح البشر ويوزعونها بالمجان على الحكام في العالم (من ص ٩٧ - ١٠٢). يربط مبدع الرواية الظواهر بعضها ببعض. فبعد أن تحدث عن الجهات التي تقاوم منشار الموت، إذا به يقول بعد عدة صفحات أن منظمات المجتمع المدني العربية غائبة، بينما تتواجد للمنظمات الصهيونية (١٢٧) ورغم أن السياق مختلف، فإن الدلالة واضحة.

تجسّد الرواية الفرق الحضاري بين الأمير متراس العربي، وبين الراوي ابن الحضارة المصرية. فبينما الأول لا يدرك التناقض بين تمسكه بتراثه الغيبي والتظاهر بالاهتمام بالعلم، فإن الراوي المصري يترك ويعترف بما في تراثه من غيبيات ويتعامل معها في إطار تجاوزها للعقل، وهو ما جعله يبتعد عن الأمير العربي. هذا الوعي بالغيبيات نجده في الصفحة الأولى إذ يقول الراوي "في نجع البطوطة. في زمن قديم تمرّغ حمار في التراب ثم طار وتعلّق بصاري المديرية وهات يا نهيق" الفرق الحضاري بين الأمير العربي والراوي المصري، أن الأول يعيش الخرافة ويؤمن بها، بينما الثاني يقاومها بالوعي وبالسخرية. فيقول "جنى نجع البطوطة تركني ورجع إلى موطنه. لم تعجبه الغربة ولا بحيرة جنيف. وقبل هروبه ترك لي بيت الشعر القائل "الخراء عليك يا سويسرا وعلى نظالئك" يُعقّب الراوي "كانت الورقة ممزقة وعليها خراء. جنى عديم التربة من سقط الجن" (ص ٩٨). فارق حضاري آخر بين الراوي المصري وكريستينا بنت الحضارة الأوروبية. هذا الفرق جاء إبداعاً ثرياً بالدلالات، إذ يقول الراوي في أول سطر من الرواية "أثقل ما يحمله المسافر معه عند الرحيل الذكريات. الذكريات هي صاحبة الوزن الزائد على الطائرة. الذكريات هي التي تقصم ظهري" بينما كريستينا تقول "ما أخف وأحلى الذكريات" والراوي لا يدين هذا الاختلاف، لأنه يعترف بالتنوع الثقافي بين الشعوب، لذلك يقول "هي قادمة من اسكتلندا وليست من مصر. جنيف لا تختلف كثيراً عن أدنبره. بينما الفرق بين نجع البطوطة موطن طفولتي وبين جنيف، كالفرق بين السماء والأرض".



دوريات إنجليزية  
ماهر شفيق فريد

دوريات فرنسية  
ديما الحسيني

دوريات عربية  
ماجد مصطفى

ست رسائل  
ماهر شفيق فريد

مناهج دراسة الأدب العربي في مائة  
عام  
عرض: خالد أبو الليل

في الأدب والنقد  
ماهر شفيق فريد / عرض: عزة شبل محمد

فصول نت  
محمود الضبع



## دوريات إنجليزية



### ماهر شفيق فريد

ما الذي جرى لكثير بيرك ؟

"يقول الناقد المعاصر كثير بيرك إن الشكل بالنسبة للإنسان طبيعي كالنجاح للكلب.." هذه العبارة القصيرة، الواردة في كتاب الدكتور رشاد رشدي "ما هو الأدب؟"، كانت مدخلي الأول إلى هذا الناقد الأمريكي الذي لم أكن قد سمعت به من قبل، وذلك حين قرأت الكتاب في أول سني دراستي الجامعية بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، في أواخر عام ١٩٦١. ومنذ ذلك الحين تنامي اهتمامي ببيرك، وحرصت على قراءة كل ما يقع بين يدي من أعماله أو مما قاله الآخرون عنه.

ولد بيرك في ٥ مايو ١٨٩٧ في مدينة بتسبرج بولاية بنسلفانيا وتلقى دراسته في جامعة كولومبيا بنيويورك. اشتغل ناقداً موسيقياً لمجلة "ذا ديال" (المزولة) من ١٩٢٧ - ١٩٢٩ ثم لـ "ذا نيشان" (الأمّة) من ١٩٣٤ - ١٩٣٥. اشتغل بالتدريس في عدة جامعات (شيكاغو، كاليفورنيا، هارفارد، برنستون، إنديانا، بتسبرج، إلخ...) وتوفي في ١٩٨٦.

وبيرك كاتب غزير الإنتاج له في النقد الأدبي: تقرير مضاد (١٩٣١) فلسفة الشكل الأدبي: دراسات في العقل الرمزي (١٩٤١) اللغة من حيث هي فعل رمزي: مقالات عن الحياة والأدب والمنهج (١٩٦٦) الدرامية والنمو (١٩٧٢). وله من الأعمال الشعرية: كتاب اللحظات: قصائد ١٩١٥ - ١٩٥٤ (١٩٥٥) ومجموعة القصائد ١٩١٥ - ١٩٦٧ (١٩٦٨). ورواية عنوانها "نحو حياة أفضل: سلسلة رسائل أو تصريحات" (١٩٣١) ومجموعتان من القصص القصيرة: الثيران البيضاء وقصص أخرى (١٩٢٤) والثيران البيضاء كاملة: مجموعة القصص القصير (١٩٦٨).

ومن أعماله الأخرى التي يصعب تصنيفها: الدوام والتغير: تشريح للفرض (١٩٣٥) اتجاهات إزاء التاريخ (في جزئين ١٩٣٧) أجرومية للدوافع (١٩٤٥) بلاغة الدوافع (١٩٥٠)

بلاغة الدين (١٩٦١). ونقل من الألمانية إلى الإنجليزية "موت في البندقية" لتوماس مان و"العبرية والفن" لإميل لودفيج فضلا عن "القديس بولس" لإميل بومان.

كان بيرك في حياته ملء الأبصار والأسماع، ولكن أسهمه هبطت بدرجة ملحوظة في العقدين الأخيرين اللذين أعقبا رحيله. لم كان الأمر كذلك؟ هذا هو موضوع مقالة من قلم "بيتر هولبروك" تظهر في عدد ١٣ يوليو ٢٠٠٧ من "ملحق التاييمز الأدبي" The Times Literary Supplement (TLS) وأود أن أتوقف عندها هنا ورقة قصيرة.

يقول هولبروك: إن المفارقة في حالة بيرك هي أن الأضواء قد انحسرت عنه لأن كثيرا من الآراء التي كان له فضل الريادة في الدعوة إليها قد غدت الآن جزءا لا يتجزأ من مفاهيم النظرية الأدبية الحديثة وفقدت ما كان لها قديما من بريق. لقد اشترينا - إذا جاز القول - بضائع دكانه منذ القرن الماضي ولم نعد نجد فيه شيئا جديدا. وقد كان ممثلا للتاريخانية الجديدة قبل أن تُعرف بهذا الاسم. كذلك استبق بعضا من الأفكار المستحوذة على التفكيرية: فقد كان على سبيل المثال مقتونا يكون أنساق الفكر التي تبدو في ظاهرها ثابتة متسقة تكشف - إذا توغلنا فيها عميقا - عن اضطرابات داخلية وعناصر من التشوش قادرة على أن تعصف بجلالها الظاهري. لهذا انجذب إلى مقولة كولردج "إن الأضداد تلتقي" وانتهى - مستبقا دريدا - إلى أن النفاثض، كالخير والشر، ما كان ليتمكن أن تصطرع لولا وجود أرض مشتركة بينهما. وكان بيرك من رواد الدراسات التاريخانية أو المادية الثقافية التي أكدت وظيفة العمل الأدبي في مهاد اجتماعي بعينه. وكان يعد التحليلات الشكلانية ناقصة إذا لم يكملها وصف لما يحققه الشكل - أي لما كان يمثل في ظل نظام اجتماعي معين. وكل عمل فني، بهذا المعنى، محلّي أكثر منه عالميا، أو على حد قول بيرك، معارضا نورثروب فراي وأتباعه: "اللعنة على النماذج النظرية الكبرى!"

كان الأدب - كما قال بيرك في ثلاثينيات القرن الماضي - "عُدّة للعيش"، والقصيدة "حدث" والتحدّي الحقيقي أمام الناقد هو أن يتبين العلاقة بين "وضع القصيدة موضع التنفيذ" و"المشهد" الخاص الذي يتم فيه هذا الفعل. وعلى النقيض من أودن الذي كان يرى أن الشعر "لا يجعل شيئا يحدث" كان بيرك يرى أنه قادر على إحداث أشياء، على الأقل داخل عقول قرائه. يمكن أن تكون له، مثلا، وظيفة علاجية شافية، تنم ألوان القلق والتوترات التي من الحتم أن تصيب من يعيشون في ظل نظام اجتماعي متعفن، كالرأسمالية مثلا (مر بيرك في شبابه بمرحلة ماركسية). ويقول بيرك: "إن الأعمال التخيلية إجابات عن أسئلة يطرحها الوقت الذي نشأت فيه". وفهم العمل الأدبي معناه الإمساك بخاصية "الموقف" الذي يتوجه إليه العمل بالخطاب.

وكان بيرك من أبرز ممارسي القراءة الفاحصة الدقيقة للنص التي عمد إليها أعلام "النقد الجديد" في بريطانيا وأمريكا (ريتشاردز، إيمسون، بروكس، تيت، رانسوم، بلاكمر، بن وارن، إلخ..). ومن مدققي النظر في الصور الشعرية. فهو يركز اهتمامه على سلاسل التراسلات الخطيطة والصورية في العمل ثم يحاول أن يرى العلاقة بينهما وبين الواقع الاجتماعي الذي تولدت من رحم. ولاشك أنه قد تأثر بكتاب الناقدة كارول لاين سبيرجون

الرائد "الصور الشعرية عند شكسبير ودلالاتها" (١٩٣٥) وهو كتاب فتح الباب أمام أبحاث مستفيضة معقدة لنقاد آخرين انكبوا على صور شكسبير فحسا وتحليلا وتشرحا.

على أن دقة بيرك في القراءة لم تكن مقترنة بجمال أسلوبه، فكتابه كثيرة ما تجنى خرقاء مرهقة للقارئ، والمرء لا يرجع إليه - مثلا قد يرجع إلى معاصريه ت.س. إليوت أو لايتل ترلنج - من أجل كمالهم الشكلي أو براعتهم في استخدام الكلمات. بل إنه - والكلام مازال لهوليبروك - لم يكن ناقدا "أدبيا" بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة وإنما كان مطورا لتقنيات كاشفة عن الخيالات المصاحبة لخبرتنا بالعالم. إنه يؤمن بأن من شأن المعرفة أن تحررنا. والتحرر من الأغلال التي صاغها العقل معناه أن نستوعب تفسيراتنا الشعورية واللاشعورية للحياة إستيعابا كاملا. وعند بيرك أن الإنسان "حيوان مستخدم للرموز" والواقع الإنساني - إلى حد كبير - "بناء من... أنظمة رمزية"، وإدراك تخيل الرمزية لكل عناصر الحياة الإنسانية أشبه - في نظره - ب"التحديق... في هوة قصوى". ومن ثم كان تنقله بين أنساق فكرية مختلفة: فلسفة اللغة، والأنثروبولوجيا الثقافية، ودراسة الأسطورة، والأيدولوجيا<sup>(١)</sup>.

وقد طبق بيرك نظرياته على المنتجات الثقافية الجماهيرية مثلا طبقها على الأعمال الأدبية العظيمة وكان، بهذا، من رواد دراسات الميديا والدراسات الثقافية في أيامنا هذه. على أن هذا عرضه لاثهام بأنه لا يفرق بين عمل روائية شعبية ضئيلة القيمة الأدبية كماري كوريلي وعمل كاتب عظيم كشكسبير: وقد رد بيرك على هذا بقوله إنها - تصنيفيا - يشترجان تحت نفس الفئة، ومن ثم ينبغي الجمع بينهما أولا، وبعد ذلك يمكن النظر في الفروق الكيفية بينهما. وعلى الرغم من تقدمية بيرك في فكره الاجتماعي والسياسي، لم يكن ناقدا ملتزما بالمعنى الذي نجد به أن إليوت وأورويل وليفس وترلنج كانوا - كل بطريقته - ملتزمين (سياسيا أو دينيا أو اجتماعيا). ومن ثم كانت كتابته تفتقر إلى طابع المحااجة الحارة الضاربة التي تنفخ الحياة في كتابات هؤلاء النقاد. ولم تكن مواقفه النظرية - مثلا هو الشأن معهم - وليدة إستجابة مباشرة لمواقف ثقافية وسياسية معينة. وكان بيرك أقرب إلى أرسطو منه إلى أفلاطون. لقد كان أفلاطون عبقرية تخيلية شاعرية، ومحاربا ثقافيا يستخدم حججه في دعم العقائد التي يؤمن بها إيمانا حارا. أما أرسطو فكان، على النقيض من ذلك، النموذج الأبدى للباحث المنهجي الحذر، وأقرب إلى العالم منه إلى الشاعر. وبيرك - على انحيازه لليساير - أقرب إلى النموذج الأرسطي المحايد في رصده للظواهر وحكمه عليها. وربما كان هذا الافتقار النسبي إلى الحرارة في عمله، ونزعه الأكاديمية، من الأسباب التي جعلت أغلب الناس لا يقولون على قراءته اليوم. هذه أهم الأفكار الواردة في مقالة هوليبروك. وأودأن أضيف إليها كلمات قليلة عن بيرك في اللغة العربية. ثمة فصل وافٍ عنه في كتاب ستانلي هايمن "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة" (في الأصل: "الرؤيا المجتحة") الجزء الثاني، ترجمة د. إحسان عباس، د. محمد يوسف نجم حيث يذهب هايمن إلى أن نقد بيرك "لا يدانيه نقد آخر في القوة والصفاء والعمق والمعية الإدراك".

ومن النقاد العرب القلائل الذين كتبوا عنه: د. فائق مكي "كنيث بيرك وفلسفة النقد الأدبي" (مجلة الفكر المعاصر، أبريل ١٩٦٦) ود. محمد حسن عبد الله في كتابه "مدخل النقد

الأدبي الحديث" (٢٠٠٥). وأهم من هذين الدكتور زكي نجيب محمود الذي كان معجبا ببيرك لدة تحليله اللغوي، وصبره في العكوف على كل عناصر النص. يقول أستاذ الفلسفة - الذي كان أيضا ناقدا أدبيا كبيرا - وأنا أورد كلامه - على طوله - كاملاً، ضناً به على أي اختصار، في مقالته "الناقد قارئ لقارئ" (مجلة الفكر المعاصر، ديسمبر ١٩٦٦): "لو كان لي مثل أعلى في النقد المحدثين أود لو استطعت احتذائه بالنسبة لأعمال أديبة عربية، لكان ذلك المثل عندي هو كنيث بيرك، وليتني أستطيع أن أنقل إلى القراء نموذجاً لصناعته، إذن لرأوا بأعينهم كيف يكون النقد عملاً جاداً شاقاً عسيراً، يجعل القليطة الأدبية وكأنه كيميائي يحلل في مخابره قطعة من الخشب أو الحجر. إنه لا عاطفة هناك، ولا سخاء في المدح والقدح، لأنه لا مدح ولا قدح فالأمر أمر تحليل صرف ينصب على عبارة العمل الأدبي من أول لفظة ترد فيه إلى آخر لفظة، ليري - مثلاً - كيف ترد لفظة بعينها في سياقات مختلفة من الكتاب؟ وهل بمقارنة هذه السياقات يمكن الوصول إلى استدلال معين بالنسبة إلى ما يرمز إليه العمل الأدبي - حتى وإن لم يكن المؤلف نفسه على وعي به ؟ هل قلت إنه تحليل يبدأ من أول نقطة ترد في الكتاب؟ إنني إذن قد أنسيت أنه يبدأ من العنوان وصياغته، فبعد أن يستوَق من أن هذه الصياغة لم ترع الإعلان التجاري وجذب الأنظار والأسماع نحو الكتاب ليرجع في السوق، ينظر ليري إن كان في لفظ العنوان دلالة أي دلالة. إن النظرة السطحية وحدها هي التي تأخذ لفظ العمل الأدبي بمعناه القاموسي، وكان الله يحب المؤمنين. أما النظرة الفاحصة فقد تجد لفظاً بعينه في عمل أدبي معين، قد ورد ورودا يربطه بمعان أخرى، فلفظ "الاستقبال" تنقصها عند شكسبير مقرونة بالشر والدمار، وتنقصها عند بروننج فتجدها موحية بالثقة والتنازل. إن قطع "شجرة سامقة" قد يرد في كتاب أدبي عدة مرات في سياقات مختلفة، فيتقصاها ضاحكنا الناقد، ويقارن بين تلك السياقات، ليجد أن قطع الشجرة السامقة إنما جرى ذكره على قلم الأديب - عن وعي منه أو غير وعي - ليرمز عنده إلى قتل صاحب السلطان، أو قتل الأب كما يقول علماء النفس الفرويدي وهكذا".

في رثاء جون هيث - ستيز:

في عدد مارس ٢٠٠٧ من مجلة "ذا لندن ماجازين: مجلة الأدب والفنون" The London Magazine كتب برنارد سينت - وهو شاعر وعالم نفس من أتباع يونج - رثاء للشاعر والناقد الإنجليزي الراحل جون هيث - ستيز، كان قد ألغاه في الصلاة الجنائزية على روح الشاعر بكنيسة القديس متى في بيزوتو بلندن في ١٠ يناير ٢٠٠٧...

وهيث - ستيز المولود عام ١٩١٨ في لندن والذي تلقى تربيته في أكسفورد كان أستاذاً زائراً للأدب الإنجليزي بجامعة الإسكندرية ١٩٥٥-١٩٥٨ وجامعة ميشيغان ١٩٦٠-١٩٦١ ومحاضراً في كلية سانت مارك وسانت جون بلندن ١٩٦٣-١٩٧٢. نشر مسرحيات وتقدا وترجمات لليوياردي وبعض نماذج من الشعر العربي. تلقى مهالبة الملكة اليزابيثية للشعر في ١٩٣٣.

يقول سينت في كلمته التي تحمل عنوان "عن الصداقة ":

لقد كان جون يمثل حشورا ضخما، موحيا بالثقة، في حياتي وسيظل كذلك إلى الأبد.  
إن قدرته على الصداقة التي تنوم لدى الحياة، عبر الأجيال، وفكاهته الأساسية، وثباته وولاه أمور ينبغي أن تسجل جنباً إلى جنب مع شعره لكي نفهم الرجل فهما كاملاً.  
كان يعتقد أن ثمة مهنتين جديتين للشباب الذي يحاول أن ينظم شعراً:

- صانع ساعات ومصلحها.

- قاطع ماس وصاقل له.

وعمله - بطبيعة الحال - شاهد على ذلك.

كانت أرسنقراطيته الخالية من التكلف، مقترنة بمسيحية خفيفة النيرة في التيار الأساسي للمسيحية، تعني أنه لا يابه مثقال ذرة للمظاهر، لا مادياً ولا اجتماعياً. وكان موقفه الإسبرطي من حاجاته الخاصة يقف على التقيض من سخائه البالغ وتسامحه مع الآخرين، خاصة أصدقائه الكثرين. وكان يقول إنه ليس يمكنه أن يغير العالم، ولا المجتمع، ولكنه قد يتمكن من أن يعين حيوات أفراد قلائل. ويشهد أصدقاؤه القريبون منه بهذا. وثمة أعمال أخرى، قام بها، لا مرئية.

وكان جون يعتقد - مع إيلوت - الرأي الحدائي كلية والقاتل بأنه ليس من المستحيل أن يكون المرء شاعراً جيداً وكائناً بشرياً جيداً، بدرجة معقولة، في آن.

وربما كان هذا التوتر الخلاقي قد وجد تفرجاً وتعبيراً عنه في حسه المميز بالفكاهة. ولكي نفهم فكاهة جون قد يتعين عليك أن تتأمل أمرين:

- حس الفكاهة في الصالات الموسيقية.

- الملهة السامية للنعمة الإلهية في قلب السر المسيحي.

كان جون طاهياً ممتاز حسب السوروث الفيكثوري، وكان يخبز خبزه الخاص. ولم يعش قط في شقة بهدروم، وإنما في النور. ولم ينغمس في علاقات جنسية عابرة أو يناصر الاتصالات الجنسية غير الشرعية. ذلك أنه لم يكن بورجوازيًا. ولم يكن يسرف في الشراب، كما قال البعض، وإنما فقط في صحة الآخرين، في تلك الأيام البعيدة عندما كانت لندن ما زالت تضم مشارب أدبية يمكن للمرء أن يلهم بها. ولم يكن بيته، كحياته "أشعث" قط، وإنما كان دافئاً ومرحياً، حسن الترتيب حول الشعر والكتب والراديو والبطهو والزوار المنتظمين.

ورغم أن بعض آرائه ربما تكون قد اتخذت مواقف دفاعية قوية. وأدت إلى اختلافات مع الآخرين، فإنه لم يكن يسمح قط لذلك. بأن يفسد صداقة. لقد كان يرى أن كثيراً من الأفكار والأيديولوجيات التي اعتنقت من أجل تحرير الإنسان لم تؤت أثراً سوى أن تزيد من قيوده وتستغله.

وقد رحب ترحيباً كاملاً بالعودة إلى الشعر الشفوي في ستينيات القرن الماضي بل

وشارك فيه وقدم عدة قراءات على الملأ. وقد اكتسب أصدقاء ومعجبين جديدا بين شعراء ليغريبول، ومن جانب أحد موسيقي البوب خاصة. وكشاعر كان أكبر من أن يحده مصطلح أو أسلوب أو بطاقة واحدة. وخلال إجازة قضاها في إيطاليا رأى أهل الريف المحليون ذلك بوضوح - لقد دعوه "العلاق" Il Gigante، وحقاً، لقد سار عملاق بين ظهرانيها.

مع شاعر صيني معاصر:

وفي نفس العدد من مجلة "لندن مجازين" سبع قصائد للشاعر الصيني تشانج منج يوان وهو شاعر نشأ في قرية صينية فقيرة. هاجر إلى كندا في ١٩٨٩ حيث يعيش في فانكوفر. نشر ثلاثة كتب، ويحمل درجة الدكتوراه، ويعمل مدرسا للغة الإنجليزية في إحدى الكليات. وقد ظهرت قصائده في المجلات الأدبية الأمريكية والبريطانية. اخترت من قصائده السبع هذه القصيدة:

### سبع حكيم

- (١) كما أن المعرفة قوة، فإن المعلومات ثروة والحكمة جمال.
- (٢) مثل دودة قز، أسهمت بكل حريري للعالم. فإن لم يأبه، لماذا آبه؟
- (٣) ما من قواعد قد خلقت من أجل خالقها.
- (٤) أجمل موسيقى هي الصوت الذي يحرك قلبك على نحو هو من العنف إلى الحد الذي يمكنك معه أن تموت في صمت.
- (٥) ليست الحياة بالمعادلة: لقد منحتها فرصا كثيرة، ولكنها لم تمنحك إلا القليل من الفرص في المقابل.
- (٦) التعليم يجعل من كل امرئ سياسيا، أما السياسة فتجعل كل امرئ زائفا.
- (٧) كلما علت التقنيات، دنت العقول.

سيسل داي - لويس:

في ١٩٧٢ رحل عن عالمنا الشاعر الإنجليزي سيسل داي - لويس المولود عام ١٩٠٤ في شرقي أيرلندا والذي تخرج في جامعة أكسفورد واشتغل بالتدريس وعلا نجمه خلال عقد الثلاثينيات - مع أودن وسبنر وماكنيس - شاعرا يساريا ملتزما، ولكنه هجر الشيوعية في ١٩٣٩. وغدا أستاذا للشعر بجامعة أكسفورد ١٩٥١ - ١٩٥٦. وقد صدرت مجموعة قصائده في ١٩٥٤، وسيرته الذاتية تحت عنوان "اليوم الدفين" في ١٩٦٠. واختير أميرا للشعراء في ١٩٦٨. واليوم تصدر ترجمة لحياته من قلم بيتر ستانفورد "سيسل داي - لويس: حياة" (الناشر: كوتنيتام، ٣٥٢ صفحة). ومن بين المراجعات الكثيرة التي ظهرت في الصحافة الأدبية الإنجليزية عن هذا الكتاب أختار مراجعتين لأعرض أهم الأفكار الواردة فيهما بإيجاز شديد.

أما المراجعة الأولى فهي بقلم ميراندا سيمور، وقد نشرت في جريدة "ذا سنديا تايمز"

(٢٠ مايو ٢٠٠٧). وتقول الكاتبة: لقد كان داي - لويس من أروع الشعراء في عقد الأربعينيات، ولكنه اليوم لا يكاد يُذكر إلا لغامراته الغرامية العديدة.

وليس هذا عدلا فقد ترجم قصائد فرجيل من اللاتينية إلى الإنجليزية ترجمة فخيمة، وكتب حفة من القصائد القصصية الرهيبة، كما كتب بعض روايات بوليسية ممتعة كان ينشرها تحت اسم مستعار هو نيكولاس بليك. ولكن أكثر ما يثير اهتمام الناس اليوم هو حياته العاطفية والجنسية التي لا يبدو أنها منحة سعادة كبيرة، على غناها وتنوعها، وإن كانت قد أفادته شاعرا بوصفها المهماز الذي كان يحرك خياله.

اقترن داي لويس عام ١٩٢٨ - في سن الرابعة العشرين - بابنة أستاذ جامعي، وكان زواجا غريبا دام ثلاثة وعشرين عاما، فقد كانت الزوجة - فيما يبدو - ذات ميول سحاقية مكبوتة، ظلت مخلصه لزوجها - على كل خياناته العديدة - كأنما على سبيل التكفير عن شعورها بالذنب. وكانت ماري - وهذا اسمها - تعرف أنه يكره المواجهات العاطفية الصريحة، ومن ثم بذلت قصارى جهدها كي تخفي عنه شعورها بالتعاسة.

كان الشاعر يجمع بين وسامة الشكل وسحر السلوك - وصلته إحدى عشيقاته بأنه يهر كالثقل! - ولا مبالاة بمشاعر النساء بعد أن يقضى وطره منهن. وكانت أول خيانة زوجية جدية له مع سيدة متزوجة تدعى بيلي كارال، وقد أنجب منها طفلا وربما طفلين. وحين توفي زوجها سعت إلى أن تتزوج الشاعر ولكنه نكص على عقبيه. وقد خلد داي لويس قصتهما في روايته المسماة "القلب الجريح".

وكانت علاقته التالية مع روزاموند ليمان وهي روائية دامت علاقتها المضطربة به تسع سنوات. لم يكن الشاعر هو الرجل الوحيد في حياتها، ولكن حبها له تحول إلى بغضاء عندما زاغ بصره إلى امرأة أخرى أصغر سنا وأجمل.

كانت هذه الأخرى هي جيل بالكون التي اقترن بها داي - لويس في ١٩٥١ بعد أن طلق زوجته ماري. وما لبثت جيل أن تركت له البيت عندما عثرت على رسائل غرامية متبادلة بينه وبين كاتبة شابة أخرى تدعى أنطونيا بايات. على أن زواجهما لم يتحطم، فقد كانت بالكون تثور ثم تصفح، وكان الشاعر يعود إليها في النهاية.

وقد نال داي - لويس في حياته كل أنواع التكريم، ورغم أنه في سنواته الأخيرة كان يموت تدريجيا بالإسراطة فقد ظل يؤدي واجباته أمير للشعراء ويجهاد من أجل قضية الشعر ويلقى أحاديث إذاعية ومحاضرات حتى النهاية. وثمة مراجعة أخرى لنفس الكتاب، أقرب إلى النقد الأدبي وأقل انشغالا بهذه الأمور الشخصية، كتبها بيتر ماكديونالد في عدد مايو ٢٠٠٧ من "المجلة الأدبية" The Literary Review وهي مجلة أدبية شهرية تصدر في لندن. وماكديونالد شاعر أحدث نواوينه يحمل عنوان "بهت من صلصال" (الناشر: كاركانت) وقد أصدرت له دار فيبر وفيبر للنشر طبعة لقصائد لوي ماكينيس الكاملة لتحل محل الطبعة الأقدم التي حررها أ.ر. دودز في ١٩٦٦.

يقول ماكديونالد: إن صيت داي - لويس اليوم أدنى من صيت رفيقه أودن وماكينيس،



ولا يبدو أن أسهمه سترتفع كثيرا على المدى القريب. والأرجح أنه سينضم إلى صف الشعراء الذين يتوجهون بالخطاب إلى عصرهم، وأحيانا يتحدثون بلسانه، ولكنهم قلما يجاوزون العصر.

والشعر السياسي الذي كان داي - لويس ينظمه في عقد الثلاثينيات متواضع المستوى زاحر بالأصداء المقتبسة من أودن. ورغم أن ت.إ. لورنس - لورنس الجزيرة العربية - حذر داي لويس من أن هذا النوع من الشعر السياسي لن يعيش أكثر من عشرين عاما، فقد استمر الشاعر ينظمه دون مبالاة، وكان نصيبه من البلاغة الجوفاء أكبر من نصيبه من الفكر العميق. وقلما كان شعره يتميز بالأصالة. لقد تنتقل من أستاذ (أودن) إلى أستاذ (هاردي) ونظم شعرا رموي الطابع. ولكنه لم يعثر - باستثناء لحظات قليلة - على صوت خاص.

وجدير بالذكر أن ثمة مقالة جيدة باللغة العربية عن داي - لويس من قلم المترجم الراحل محمد علي زيد في مجلة "الفكر المعاصر" (يونيه ١٩٦٦). كما ترجم له كتاب "الصورة الشعرية" أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم بمراجعة د. عناد غزول إسماعيل، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية ١٩٨٢.

### لكل شيء طرفان

ونختم هذه الجولة بقصيدة منشورة في مجلة "شعر لندن" Poetry London (صيف ٢٠٠٧) للشاعرة جين هيرشفيلد، وهي تعيش في شمال كاليفورنيا. صدر ديوانها "بعد" في ٢٠٠٦ ولها قصائد منشورة في عدة مجلات وصحف "ذا نيو يوركر" "أتلانتك مثلي" "ملحق التايمز الأدبي" "ذا جارديان" "شعر أيرلندا"

### لكل شيء طرفان

#### لكل شيء طرفان

الجواد، قطعة من الخيط، محادثة تليفونية

قبل الحياة، هواء

وبعدها.

كما أن الصمت ليس صمتا، وإنما هو حد للسمع.

#### الهوامش:

(\*) في مقالة ماربوس بيولي بمجلة "سكروتن" (التحقيق) ديسمبر ١٩٤٨ عنوانها "كثيث بيرك ناقدا أدبيا" يقول بيولي إن بيرك تنتقل مثل الوشيمة (الكوك) بين الأدب وعلم الاجتماع والاقتصاد وعلم النفس والسر والدين.

## دوريات فرنسية



### ديما الحسيني

في العدد ٤٧٠ من مجلة الأدب le magazine littéraire (ديسمبر ٢٠٠٧) عدة موضوعات تهتم القارئ المطلع على الأدب الفرنسي، إذ زخر العدد بأخبار جديدة وشائقة عن الكاتب المسرحي الفرنسي جان أنوي Jean Anouilh، والكاتب الأمريكي هنري جيمس Henry James، والكاتب الفرنسي جيرار دي نرفال De Nerval Gérard، والقاموس الجديد لبيير روزنبرج Pierre Rosenberg عن متحف اللوفر، والفيلم السينمائي الجديد عن رواية ميرسيا إلياد Mircea Eliade، والحوار الذي أجراه "مين تران هو" Minh Tran Huy مع الكاتبين ريشار ميلي Richard Millet وفيليب سولير Philippe Sollers اللذين يشهران سلاح النقد في وجه الأدب المعاصر.

#### رواية ميرسيا إلياد في السينما

كتبت نهلي كابلان Nelly Kaplan عن فيلم فرانسيس فورد كوبولا Francis Ford Coppola بعنوان: "رجل لا عمر له" L'homme sans âge المأخوذ عن رواية ميرسيا إلياد: "Le temps d'un centenaire" الصادرة عن جاليمار وفوليو. ولم تُحَفَّ شغفها بهذا الفيلم؛ فقد أخذت به وبمشاهده المؤثرة. ويعبر الفيلم من خلال الصورة عن أفكار إلياد المدعشة والتي تُعد - في رأي الكاتبة - من أعظم أفكار القرن العشرين. كما نجح المخرج في خضم الأزمة الإبداعية التي كان يمر بها في خلق عمل إبداعي من الدرجة الأولى بعد أن قرر تقديم هذا الكتاب في شكل سينمائي، على حد قولها. فميرسيا إلياد يفتح الباب أمام الأسئلة التي كانت ولا تزال الشغل الشاغل للإنسان. ويترك للقارئ فرصة للبحث عن الإجابات - إن كانت هناك إجابات.

تقص الرواية حكاية رجل نيف على المستن يدعى دومينيك ماتويه، ويعيش في قرية من قرى رومانيا في عام ١٩٣٨. وذات ليلة من ليالي الشتاء القارص، هبت العواصف وهطلت الأمطار، ورعدت السماء؛ فإذا به يصاب بصدمة كهربائية من جراء الصاعقة. ففدت حياته

مهدة، وظل في صراع مع الموت. لكنه ما لبث أن تماثل للشفاء، بل إنه بدأ - يوماً بعد يوم - شأناً يافعاً في الثلاثين من عمره. وأصبح لديه قدرات خارقة؛ فيقرأ بلغات عديدة - حتى اللغات القديمة التي لم تعد موجودة - ويفهمها، ولا ينسى كل ما قرأه. ويحاول أن يكتشف من خلال تلك اللغات التي طويت في صفحة النسيان سر الإنسان والحال الذي آل إليه. فالشحنة الكهربائية التي تعرض لها أثرت في قدراته العقلية حتى بات يتحدث مع نفسه وكأنها قريبته الذي يستمع إليه ويتحاور معه. وتطورت الأحداث، وبرز نجم دومينيك ماتيه، وأصبحت سيرته على كل لسان؛ فحار العلماء في أمره وساورهم الفضول، ويحث رجال البوليس السري النازي (الجيستابو) Gestapo للكشف عن سره، فقد أثارت انتباههم فكرة "الرجل الخارق" التي يؤمنون بها، ويسعون لخلق نماذج منها.

وتستطرد الكاتبة فتتحدث عن الأسلوب الروائي الذي لم يخل من النقد اللاذع، لا سيما وأن ميرسيا إلياد عاصر اليمين المتطرف الروماني. فالشاهد الروائية تصف دومينيك ماتيه وهو يتخيل من خلال القوى الخارقة استراتيجيات؛ ليفلت من زمام العلماء ويستكمل أبحاثه حول اللغات وأصلها. وتذكر الرواية - في شيء من التعقيد - النظرية التي تنبئ باحتمالية ظهور إنسان ما بعد التاريخ، وذلك بعد تدمير كل أرجاء المعمورة إثر حرب ذرية شعواء. وتختم الكاتبة مقالها بطمأنئة القارئ لللا يعثره الخوف؛ فيشبهه عن قراءة هذه التفاصيل أو مشاهدتها، وتقول: "إنها رواية تُنحّي العقل جانباً وتطرح أسئلة جوهرية".

#### جهنم في المكتبات

وفي رسالته إلى القراء بعنوان: "الرواية من الألف إلى الجنس" Le roman de A à X، يكتب "جان لويس هو" Jean Louis Hue عن موضوع العدد: "تيران الجنس" Les feux du sexe فيقول: "لقد غدا الجنس في الروايات وكأنه موضوع مفروض على الكاتب والقراء على حد سواء". ويرى أن أي رواية تتوق إلى النجاح والشهرة لا تغفل هذا الجانب؛ فتعطي صفحاتها بمشاهد عديدة تثير القراء. ثم أعطى لمحة تاريخية عن الجنس في الأدب العالمي. فقد ظل موضوع الجنس مُحرمًا لفترات عديدة من التاريخ، إذ كانت الروايات التي تتضمن مشاهد حميمة في عداد الروايات المحظورة ويتداولها الناس في السر وهم يتوجسون خيفة. بل كانت تُحفظ في المكتبات في صندوق سري يُطلق عليه اسم "جهنم". وما لبثت الرقابة التي أُلغيت من قبضتها الكثير من الكتاب أن ضعفت شوكتها مع تحرر العادات والتقاليد. وعلى الرغم من أن الرقابة لا تزال يقظة لم يعد لديها نفس الحماس لمنع الروايات التي تتضمن مشاهد ومقاطع جنسية. ويحيل القارئ إلى موضوع العدد الذي أعده الكاتب الصحفي إيمانويل بيري Emmanuel Pierrat الملم بكل شيء عن "جهنم المكتبات" وكل ما أُلغيت بن زمام الرقابة. ويعقب قائلًا إن موضوع الشذوذ والحب الذي تمارسه مجموعة من الناس لم يعد أمرًا مشينًا يُثير السخط، بل بات أمرًا عاديًا، على حد قوله. إلا أن هناك خطوطًا لا تزال حمراء، فحتى الآن لا يزال موضوع الجنس والأطفال أمرًا محظورًا. ثم يستشهد بالتركيز دي ساد الذي تحدث منذ قرنين عن كل ما يراود البشر من توهجات في موضوع الجنس. ويتساءل عما يمكن إضافته في هذا الصدد: "ما الجديد الذي يمكن كتابته عن الجنس، لاسيما وأن كل شيء قيل ووصف من قبل؟ ألم تشعف نار الرغبة رويدًا رويدًا بعد أحداث ١٩٦٨؟ فما أشبه دوريات فرنسية

الليلة بالبارحة". ولا يُغفل في هذا الصدد ذكر كل من لاسكو Lascaux وهوبر Hopper وباسكال كينييار Pascal Quignard ، تلك الأسماء المقترنة بمغامرة الفن الجنسي. ويختم الكاتب رسالته قائلاً إن موضوع العدد ينبغي كشف النقاب عن عالم الليالي الحمراء التي تعج بها الروايات.

### مسرحيات جان أنوي

كتب جيل كوستاز Gilles Costaz عن ظهور مجلدين لمسرحيات جان أنوي في مجموعة البلياد La Pléiade: "لقد دخل اسم جان أنوي في سلسلة الأعمال الأدبية البلياد. إنها بمثابة الفرصة لاكتشاف أعماله المسرحية الأخرى التي غطت عليها مسرحيته الشهيرة أنتيجون Antigone، إذ إنها عُرضت لمئات عديدة، ولستوات عديدة على خشبة المسرح". إن واقع المسرح الحديث لا يذكر إلا "أنتيجون"، ويتناسى الأعمال الأخرى لجان أنوي. ويقدمه الناشر على أنه كاتب كان ذائع الصيت في الماضي، بيد أن شهرته الأدبية وصيته في الوسط المسرحي أخذتا يتضاءلان بعد ذلك. ورغم أن أنتيجون هي أشهر مسرحياته، فقد قدم العديد من المخرجين أعمالاً تحمل اسمه، وتثير إعجابهم أيما إثارة؛ إذ إنها تتضمن مشاهد مؤثرة حول الصراع بين الخير والشر. ويتساءل الكاتب عن تلك الأعمال التي أطلق عليها اسم المسرحيات الزهرية والسوداء: "أين هي تلك المسرحيات؟ ولم لا تُعرض على خشبة المسرح كما كان الحال من قبل؟ لقد كان يتوافد إليها الناس من كل حذب وصوب؟ فلم يعد هناك عروض لمسرحيته "المسكين بيتوس" Pauvre Bitos التي تتحدث عن الثورة، ولا لمسرحيته عن جان دارك L'Alouette التي سبق وأن يزرغ فيها نجم سوزان فلون Suzanne Flon ولا لمسرحيته بيكيت أو شرف الرب Beckett ou l'honneur de Dieu التي لقيت ترحاباً كبيراً من البريطانيين في لندن. ويقول الكاتب إن ثلاثة أرباع مسرحيات أنوي فُدت منسية. لقد شق أنوي طريقه الأدبي مستقلاً بأسلوبه عن جيرودو Giraudoux الذي كان يكنّ له كل مشاعر التقدير والاحترام.

ويسمى برنار بونيو Bernard Beugnot الناشر لأعمال أنوي جاهداً أن يعيد لهذا الكاتب المسرحي مجده الأدبي الغابر. ويقول إن أنوي- كاتب مسرحية أورنفييل Omiphe - غير في مسرحياته عن نفسه وعن عصره. وهذا ما يميز مسرحياته، ويفسر تأثيره فيمن عاصروه، إذ أرهفت آسامعهم لصوته المتميز، وكأنه يهوج لهم بالأسرار". ويتضمن المجلدان ملفاً كاملاً عن أنوي: نصوص، ومعلومات تاريخية، وصور مأخوذة عن المسرحيات المعروضة، ومقالات نظرية مجهولة عن فن المسرح. بيد أن المجلدين لا يحتويان على كل المسرحيات التي ألفها أنوي. ويضيف الكاتب أن برنار بونيو لم يضع في المجلدين (٣٠٠ صفحة) إلا أربعاً وثلاثين مسرحية من مجموع المسرحيات الستين التي قدمت على خشبة المسرح. ويتمتع برنار بونيو؛ فلم يرد ذكر المسرحيات العشر التي لم يكملها أنوي!

### متحف اللوفر من الألف إلى الياء:

كتب باسكال بوناfox Pascal Bonafoux عن قاموس جديد بعنوان: "قاموس الحب الخاص باللوفر" Dictionnaire amoureux du Louvre للكاتب بيير روزنبرج Pierre

Rosenburg صدر عن دار النشر بلون Plon. ويستهلّ مقاله بسؤال يطرحه على القراء: "هل تعرفون اللوفر؟" ثم ما يلبث أن يتدارك الأمر فيقول: "لا جرم أن وقع السؤال يبدو غريباً عليكم. ولا شك أنكم قمتم بزيارة متحف اللوفر لمرات عديدة. بل وربما بدا هذا السؤال وكأنه سباب يوجه إليكم!". ثم ينتقل إلى الاستشهاد بجان فرنسوا رافاييلي Jean-François Raffaëlli وما جاء في كتابه "جولاتي في اللوفر" Mes promenades au Louvre فيقول إن الأسدين المنسوين إلى باري Barye لم يصمم باري إلا واحداً منهما فقط، وهو الأسد الذي ينظر إلى جهة اليسار، ويضع القدم اليسرى أمامه. أما الأسد الآخر، فقد تم تصميمه على شاكلة الأسد الأول وتغيير اتجاهه إلى الجهة الأخرى. فهو ينظر إلى جهة اليمين، ويضع القدم اليمنى أمامه. لكن لم يتم تغيير اتجاهه توقيع باري فنجد التوقيع عند الأسد الأول على الشكل التالي: باري Barye ١٨٤٧. بينما يظهر عند الأسد الثاني هكذا: إيراب IeyraB ويعقب كاتب "قاموس الحب الخاص باللوفر" قائلاً إنه ذهب إلى مكان الأسدين، ودار حولهما وتيقن من صحة ما أتى على ذكره جان فرنسوا رافاييلي؛ فقد رأى بعينه هذا التوقيع "eyraB". ويدعو يونافو القراء إلى مطالعة الكتاب وقراءة الجزء الخاص بالأسدين كما استشهد به روزنبرج في الصفحة رقم (٣٦٣)، فيقول: "عند قراءة هذا القاموس ستكتشفون أنكم لا تعرفون متحف اللوفر، رغم زيارتكم له عدة مرات". ويضيف: "إن الكاتب يميز روزنبرج يتوقع أن يُلقى عليه اللوم، وأن تُكتشف نواقص وعيوب في قاموسه، ونقاط غفل عنها دون قصد أو عن عمد". بيد أن يونافو يطلب من القراء التمهّل والتزوّي، وعدم إطلاق الأحكام إلا بعد قراءة التسعمائة صفحة لهذا القاموس الرائع.

#### رحلات هنري جيمس

قدمت إيفلين دانو Évelyne Bloch-Dano كتاب لوران بوري Laurent Bury الجديد: "من قارة أخرى: هنري جيمس" D'un continent l'autre, Henry James الصادر عن دار النشر لاكمينزين لىتيرير لويس فويتون<sup>(١)</sup> La quinzaine littéraire, Louis Vouillon. ويتضمن الكتاب مجموعة من النصوص والرسائل المترجمة للكاتب الأمريكي هنري جيمس (١٩١٦-١٨٤٣) تُعد بمثابة كُتّيب سياحي يقص روايات الأسفار والخواطر التي يعبر عنها رجلُ هاو للسفر والرحلات، رجل من العصر الحديث لديه ملكة الدعاية، وتختلج في صدره مشاعر الوحدة، تلك المشاعر التي تولدت من الملل. لقد كان هنري جيمس يبلغ من العمر ستة أشهر عندما سافرت عائلته إلى أوروبا. ودرس في جنيف ثم ذهب إلى لندن وباريس ومدينة بولون سور مير Boulogne sur Mer الفرنسية المطلة على البحر. ثم عاد إلى الولايات المتحدة الأمريكية؛ ليستقر مع عائلته في بوسطن. ثم ما لبث أن سافر إلى أوروبا بمره وكتب إلى نويه رسالة يقول فيها: "إني أملك العالم، أستشقه، أجعله ملكي" كان الأمل يغذي رغبته في التملك. بيد أن هذا الأمل كان يشوبه عدم الرضا. وصّح في عبارة له في عام ١٨٧٦ عن تعلقه بباريس: "لقد زرعت جذوري في باريس؛ لتنمو وتكون ثابتة ومتشابكة". وكان يسكن في ٢٩ شارع لكسمبورج المعروف حالياً باسم شارع كمبون Cambon. ورغم إحاطة الأصدقاء له، وحسن استضافته لهم، فكانت له نظرة "خارجية"، متحفظة، وناقدة. لكن تلك النظرة المتحفظة وهذا النقد كان من نصيب بلده الأصلي أمريكا.

ولم يتم جيمس إلا ببعض الزيارات لأمريكا. وفي عام ١٩٠٥ مكث فيها لفترة طويلة. لقد كان دائم التفكير والتدبر، ودائما ما يقول لوالدته لطمأنتها: "إنني أمضي أيامي في التفكير الفلسفي في الأشياء". وتعقب الكاتبة قائلة: "لعل هذا يفسر ميله إلى عقد مقارنات بين إنجلترا وفرنسا، وألمانيا وإيطاليا، وأوروبا وأمريكا". وتقول: "إنه لظالما راود هنري جيمس الشعور بعدم الراحة، فهو يرى عدة بلدان ولا يشعر في أي منها أنه في بلده. لقد كان هذا ما صرح به في مقال نشر له في نيويورك تايمز. ويتنقل جيمس من بلد إلى آخر، من فينيسيا إلى باريس ثم استقر في لندن حيث ألف أربع أعماله الأدبية منذ عام ١٨٧٨. إنه يتميز بالفشل، وحس الملاحظة الدقيقة، وحبه الفطري للطبيعة. بيد أنه كثيرا ما يمتلكه الشعور بالغربة، فيقول: "ما الفرق بين الأسس واليوم؟ إنه ليس إلا كالفرق بين القهوة الباردة والقهوة الساخنة". ثم ما لبث أن طرق الحب قلبه. إنها إديث وارتن Edith Wharton التي كان يناديها بديفاستاتريكس Devastatrix. فكانت تقتلته من الحزن الرابض في أعماق قلبه. ولشدة ما آلمه من إعلان الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ ورُقص الولايات المتحدة خوضها، حصل على الجنسية الإنجليزية - كنوع من أنواع التضامن مع أوروبا - وتوفي عام ١٩١٦، بعد أن كثره الملك جورج الخامس. إنه هنري جيمس أكثر الأمريكيين انتماء إلى أوروبا.

#### جيرار دي نرفال:

كتب جان باتيست بارونيان Jean-Baptiste Baronian في ركن البيولوجرافيا مقالا بعنوان: "لطالما أعمل جامعو المراجع كتب جيرار دي نرفال، وما هي اليوم تغدو نادرة وباهظة الثمن". ويُعد الكاتب الفرنسي جيرار دي نرفال من القلة النادرة من الكتاب الذين مكثوا بعد موتهم فترة طويلة في "المطهر" purgatoire، ثم ما لبثوا أن ولجوا شيئا فشيئا إلى عالم الأدب حتى بزغ نجمه. ويقول الكاتب: إذا ما اطلعنا على كتالوجات ومبيعات الكتب في الفترة التي سبقت الحرب العالمية الثانية، وجدنا أن النسخ الأصلية لكتب نرفال لم تكن حينئذ باهظة الثمن، فضلا عن أنها كانت سهلة المنال: كلورلي (1852) Lorely، وبنات النار (1854) Les filles du feu، والفجرية (1855) La Bohème galante. بيد أن الوضع تغير اليوم، فقد بات نرفال من أكثر كتاب القرن التاسع عشر الذين تباع أعمالهم الأدبية بأثمان باهظة. بل إنه من العسير الحصول على أعماله التي كتبها في مرحلة الشباب. وقد نُشرت تلك الأعمال الأدبية في عام ١٨٢٦ لدى الناشر توكيه Touquet اللاطن في شارع لا هوشيت La Huchette في باريس، والمعروف باتتمائه إلى فكر بونابرت ومناهضة الكنيسة. ومن الأعمال التي يندر الحصول عليها: "السيد دونسكور" أو طباخ رجل عظيم Monsieur Dentscourt ou le Cuisinier d'un grand homme، وعن الآباء اليسوعيين Les Hauts Faits des jésuites et leur droit à la reconnaissance des Français، و"الأكاديمية أو الأعضاء للقانون" L'Académie ou les Membres introuvables، و"نابليون وتالما" Napoléon et Talma، و"وفاة تالما" La Mort de Talma. وفي عام ١٨٢٧، عهد نرفال إلى الناشر توكيه بإعادة نشر كتابه "نابليون وفرنسا المحاربة" Napoléon et la France guerrière والذي نشره لادفوكا Ladavocat في عام

١٨٢٦، وهو أول عمل له يصدر مطبوعاً، ويتحدث فيه نرفال عن المجد العسكري وعلاقته بالأدباء، فيقول إن المجد العسكري لا يدوم إلا إذا كان هناك قلم كاتب موهوب يعدد مآثره. ويذكر الكاتب أسماء الناشرين لأعمال نرفال في الماضي؛ إذ انتقل نرفال من ناشر إلى آخر، فذهب إلى لادفوكا Ladvoct، وتوكيه Touquet، ودوندي دوبريه Dondey-Dupré الذي نشر له ترجمة فاوست للشاعر الألماني جوته، وشامرو Chamerot، وناشري القصر الملكي Palais-Royal من أمثال مارشان Marchant، ودومون Dumont، وباربا Barba، وسارتوريوس Sartorius (مشاهد من الحياة الشرقية Scènes de la vie orientale)، ولوكو Lecou، وجيرو Giraud، ودانيو Dagneau، وأخيراً ميشيل ليفي الذي نشر ستة أجزاء تضم أعماله الأدبية، وذلك في الفترة ما بين ١٨٦٧ و ١٨٧٧. بيد أن هذه الأجزاء لم تلق رواجاً ولم تحقق نجاحاً يُذكر؛ حتى إن النقد لم يلتفت إليها.

### الترجمة في منظمة الشرطة الدولية (إنتربول)

أما مجلة "ترجمة" Traduire - وهي مجلة فصلية - فقد جاء في عددها رقم ٢١٤ (أكتوبر ٢٠٠٧) موضوعات هامة وشائقة. وفي الافتتاحية التي جاءت تحت عنوان: "يوم الترجمة المهنية، الطبعة الخامسة، جرينوبل، أبريل ٢٠٠٧" Journée de la traduction professionnelle, cinquième édition, Grenoble, 27 avril 2007 يبيجو Geneviève Bégou إلى أعمال المؤتمر الذي عقد في مدينة جرينوبل الفرنسية حول الترجمة. فقد حفل المؤتمر بأوراق عمل متنوعة، تفتح آفاقاً جديدة أمام البحث في مجال الترجمة وربطه بالواقع المهني. وتناولت الأبحاث نشاط الترجمة في منظمة الشرطة الدولية (إنتربول)، وشروط قبول المترجمين في المنظمات العالمية، ومشروع لكس ألب Lex Alp، والعلاقة التي تربط بين كل من القانون والترجمة والموسيقى.

قدمت مورييل ميلي Muriel Millet - وهي مترجمة من الإنجليزية والإسبانية إلى الفرنسية، ورئيسة قسم اللغة الفرنسية في منظمة الشرطة الدولية إنتربول<sup>(١)</sup> Interpol منذ عام ١٩٩٣ - ورقة عمل بعنوان: "الترجمة في منظمة الشرطة العالمية الدولية" La Traduction à Interpol: ويصفها مسئولة عن الترجمة والمراجعة والأبحاث الخاصة بالمصطلحات في المنظمة قدمت عرضاً سريعاً للمنظمة ونشأتها (١٩٢٣) وأهدافها وأقسام اللغات فيها وطبيعة مهام المترجم، ونوعية النصوص المترجمة، فضلاً عن الأدوات المتاحة للمترجم للقيام بأعماله على أكمل وجه مع مراعاة سرعة الأداء، وجودة نوعية العمل المترجم.

### نوعية النصوص المترجمة

تقول الباحثة إن أعمال الترجمة تتركز على وجه الخصوص في إخطارات الشرطة، إذ تمثل حوالي ٦٠ ٪ من النصوص المترجمة. فمن طريقها يتم تبادل المعلومات بين رجال الشرطة فيما يتعلق بالأشخاص المشتبه فيهم والمطلوب القبض عليهم أو الأشخاص الهاربين أو المفقودين أو الجثث التي لم يتم التعرف عليها. وتضيف أن هناك سبعة أنواع من الإخطارات وأشهرها "الإخطار الأحمر" الذي يرد ذكره في كل وسائل الإعلام فيما يتعلق بإلقاء القبض على الأشخاص. فهو يتضمن معلومات حول الأشخاص المشتبه فيهم والمطلوب القبض عليهم

كبيان الحالة الاجتماعية والمواصفات والمهنة واللغات التي يتكلمها ورقم الهوية الشخصية والصورة، فضلا عن التهمة الموجهة إلى الشخص والإحالة إلى المادة القانونية المتعلقة بالجريمة والعقوبة المنصوص عليها. وبالإضافة إلى ترجمة الإخطارات، يشطلع المترجمون في الإنترنت بمهمة ترجمة الأعمال التحضيرية لاجتماعات هيئات المنظمة كالجمعية العمومية والمجلس التنفيذي والمؤتمرات الإقليمية. وتضم الأعمال التحضيرية للاجتماعات المستندات المالية كالميزانية والتقرير المالي للمنظمة، والمستندات القانونية كالدفاع عن مصالح المنظمة واتفاقات التعاون وتسوية الخلافات بين البلاد، والمستندات التقنية كتطوير نظم المعلومات والاتصالات والشبكة الداخلية لقواعد البيانات والشرطة العلمية، والمستندات السياسية كالتعاون الدولي. كما يقوم المترجمون بترجمة محاضر الاجتماعات والمؤتمرات والتقارير التحليلية حول عمليات الشرطة، والظواهر الإجرامية، ومقالات حول موضوعات متخصصة. فضلا عن منشورات المنظمة والمستندات المتاحة في موقع المنظمة على شبكة الإنترنت<sup>(1)</sup> كالبيانات الصحفية، والملفات القانونية، والكتيبات.

### أنوات المترجم

وتستطرد الباحثة في حديثها عن الترجمة فتقول إن عملية الترجمة لا تعني ترجمة كلمة من اللغة الأصل إلى اللغة الهدف. بل يتعين على المترجم أن يصوغ النص بحيث يخليل إلى من يقرأه أنه مكتوب بقلم متخصص يكتب بلغته الأم. فأول الخطوات وأهمها هي الفهم، أي فهم المعنى المراد نقله إلى اللغة الأخرى؛ لتكون الصياغة في اللغة الهدف معبرة عن نفس المعنى. ولتحقيق الفهم يتعين على المترجم القيام بالبحث الوثائقي، والبحث الخاص بالمصطلحات المستخدمة في المجالات المتخصصة، على حد قولها. ويعد المترجم في الإنترنت مجموعة من الأدوات تمكنه من القيام بالترجمة، ومنها القواميس العامة أحادية اللغة وثنائية اللغة، والقواميس المتخصصة. فهذه المصادر لا غنى عنها، لاسيما عندما يتعطل الاتصال بشبكة الإنترنت! كما توفر المنظمة للمترجمين الإنترنت للاطلاع على المواقع المتخصصة التي تسمح لهم بالحصول الفوري على المعلومة. فضلا عن قواعد بيانات المصطلحات الخاصة بالمنظمة أو المنظمات الأخرى من خلال موقع الإنترنت IAMCATT الذي تم تصميمه عام ١٩٨٧ في مكتب الأمم المتحدة في جنيف والذي يسمح للمنظمات الدولية بتبادل المعلومات المفيدة؛ لخدمة عملية الترجمة<sup>(2)</sup>. ومن الأدوات التي تضعها المنظمة في متناول المترجمين، تذكر الباحثة المعلوماتية وأدواتها المساعدة في الترجمة. فعلى سبيل المثال تستخدم برمجية Delta View التي لا غنى عنها في حالة وجود تعديلات على نص لم يتم تحديدها بشكل دقيق. كما تتيح المنظمة للمترجم الفرصة للاستعانة بعالم المصطلحات، والمختصين، وسحري النص، والمترجمين في المنظمات الدولية الأخرى، والحصول على تدريبات؛ لتأهيلهم للعمل في قسم الترجمة بالمنظمة. وتضيف أن العمل المطلوب من المترجمين دائما ما يكون عاجلا؛ فيتعين عليهم إتمامه في الوقت المحدد لهم على أكمل وجه.

### هيمنة اللغة الإنجليزية

تقول الباحثة إنه على الرغم من وجود أربع لغات في المنظمة، فإن اللغة الإنجليزية هي اللغة المهيمنة. ولعل أبرز دليل على ذلك الموقع الرسمي للمنظمة الذي تغلب عليه اللغة



الإنجليزية، رغم وجود مستندات بأربع لغات. وتضيف أن هناك كثيراً من المحررين - ممن لا يجيدون اللغة الإنجليزية - يفضلون الكتابة بالإنجليزية على الكتابة بلغتهم الأم؛ فتكون اللغة ركيكة والجميل مفككة. ثم يعيرون بعد ذلك على المترجمين سوء ترجمتهم! وتعقب قائلة: "لا جرم أن الكتابة باللغة الإنجليزية لن لا يجيدونها كلغة أم تتسبب في الوقوع في أخطاء جمة في الترجمة".

وتختتم الباحثة دراستها قائلة: إن مهنة المترجم لا يزال أمامها الكثير؛ كي يفهم الناس قدرها وأهميتها. وحقيقة الأمر أن الترجمة تضطلع بدور هام في منظمة إنتربول. كما أن الأدوات المتوفرة للمترجم تتيح له الفرصة للقيام بمهمته على أكمل وجه.

#### تعيين المترجم في المنظمات الدولية

وفي نفس العدد من مجلة "ترجمة" Traduire، ورقة عمل بعنوان: "تعيين المترجم في منظمة دولية. ما معنى ارتكاب خطأ في التعيين؟" Recruter dans une organisation internationale. Qu'est ce qu'une erreur de recrutement ? Jean François Allain رئيس قسم ترجمة اللغة الفرنسية في المجلس الأوروبي، تدور حول الأخطاء التي يتعين تفاديها لتعيين مترجم في منظمة دولية. ويعتمد الباحث في دراسته على خبرة ثلاثين سنة قام خلالها برصد كل الأخطاء التي يقع فيها المسؤولون عن قسم الترجمة عند اتخاذ القرارات بشأن تعيين مترجم جديد. ويقول إنه كثيراً ما تتردد على مسامعه عبارة: "لقد خُذنا. ظننا أنه أفضل من ذلك. لكن التجربة أثبتت العكس".

ويعدد الباحث النقاط التي يتعين على صاحب قرار التعيين أن يأخذها بعين الاعتبار عند الحكم على الشخص المتقدم للعمل كمترجم في منظمة دولية. فيقول إنه ينبغي الالتفات إلى المستوى العلمي للمترجم، ومدى قدرته على التكيف مع المصطلحات الجديدة؛ ومواكبة التطور في استخدام الأدوات المعلوماتية المساعدة في الترجمة، والتكيف مع فريق العمل في المنظمة، والقدرة على التغلب على شد الأعصاب الذي يسببه إيقاع العمل السريع، وعدم الشعور بالملل والقيام بالعمل بمعزل عن الآخرين. ويقول الباحث إنه قد يتقدم إلى امتحان الترجمة الذي تعقده المنظمة شخص لم يقم قبل ذلك بالترجمة ولم يفكر فيها كمهنة يود مزاومتها، بل استيقظ ذات صباح وتفتقت عن ذهنه فكرة العمل بالترجمة والتقدم للامتحان؛ لخوض التجربة! وفي هذا الصدد عرض الباحث تفصيلاً لمعايير وضع امتحان الترجمة والتي من شأنها أن تستبعد المترجم غير الكفء من خلال تمارين تستلزم تلخيص نص مكتوب بلغة ركيكة باللغة الهدف؛ لقياس قدرة المترجم على استنباط المعنى وإعادة التعبير عنه باللغة الهدف. وعرض لمجموعة الأخطاء الشائعة في هذه النوعية من الامتحانات كاستخدام مستوى لغوي مغاير للنص، واستخدام تعابير اصطلاحية غير مناسبة. وختتم الباحث مقاله بعرض ثلاث صفحات جاء فيها بخمس وأربعين صيغة للتعبير عن نفس المعنى لكن بطرق مختلفة.

#### مصطلحات الموسيقى

في العدد الجديد رقم ٧٤ من مجلة "بنك الكلمات" La Banque des mots، التي تصدر نصف سنوية، دراسة لميشيل أزاريتي Michel Azzaretti بعنوان: "مصطلحات الموسيقى والنظرية الموسيقية" Terminologie de musique et de théorie musicale.

وقد استهل دراسته بالتأكيد على فكرة أن الموسيقى هي إحساس وليست علماً: "ما الجديد الذي يمكننا قوله عن الموسيقى؟ لقد قيل كل شيء عن الموسيقى. وماذا عسانا أن نقول في مقدمة قصيرة كهذه؟". وذكر في مقدمته موسيقى العالم بأكمله: الموسيقى العربية، والروسية، والصينية، والفرنسية، والإيطالية، والألمانية. فضلاً عن أنواع الموسيقى كالموسيقى العسكرية، والدينية، والثورية، ثم عرض لمصطلحات الموسيقى والنظرية الموسيقية فذكر الآلات الموسيقية الوترية كالجيترار، والآلات النفخ وآلات الإيقاع، وعلم الموسيقى، والعلامات الموسيقية، والموسيقى العربية، والصينية، والهندية، وموسيقى العصور الوسطى، وموسيقى عصر الباروك في غرب أوروبا، والموسيقى العالمية، والموسيقى المعاصرة. وجاء في تعريف مصطلح الموسيقى العربية: "موسيقى البلاد العربية في الشمال الإفريقي وفي الشرق الأوسط: احتفظت هذه الموسيقى بطابع خاص يميزها، على الرغم من تنوع مصادرها (الموسيقى السامية، والفارسية والهندية، واليونانية، والتركية، والغربية). وظهرت مدرسة للموسيقى في بغداد على يد معبد الذي توفي عام ٧٢٣م. ثم خلفه إبراهيم الموصلي (٧٤٣-٨٠٦م) وابنه إسحاق (٨٥٠-٧٦٧م). أما في قرطبة فقد أسس زرياب - تلميذ الموصلي - الفارسي الأصل للموسيقى الأندلسية". ثم نوه الباحث عن أثر عرب إسبانيا في أوروبا في القرون الوسطى، وانتقل بعد ذلك للحديث عن التطور الذي لحق بالموسيقى العربية والغناء في القرن العشرين على يد محمد عبد الوهاب، وكوكب الشرق أم كلثوم. ثم تطرق للحديث عن المقامات العربية وإيقاع الموسيقى العربية وآلاتها، كالعود والناي والدربكة والدف والربابة، ثم ختم عرضه بالحديث عن موسيقى الراي التي أدخلت على الموسيقى العربية الأندلسية التقليدية.

#### روح الدعابة وتدریس الفرنسية

في نفس العدد من مجلة "بنك الكلمات" دراسة بعنوان: "روح الدعابة في تدريس الفرنسية كلغة أجنبية" L'humour dans la pédagogie du FLE ليراياس شاتورفدي Prayaas Chaturvedi من جامعة براناس هندو في الهند Banaras Hindu University. تُستهل الدراسة بأربعة أسئلة: "ما هي الاستراتيجيات التي يتعين اتباعها؛ لضمان تعليم حيوي وفعلي ومتطور للغة الفرنسية كلغة أجنبية؟ كيف يمكن وضع منهجية للتعليم يطبقها الطلاب؟ كيف يمكن توعية الطلاب بدروس تعليم اللغة الفرنسية كلغة أجنبية؟ كيف يمكن استغلال المفردات، والقواعد النحوية، والجانب الثقافي للغة؟" وتأتي الإجابة على هذه الأسئلة الأربعة محددة من خلال اقتراح تعليم اللغة باستخدام وسائل سلبية كاللجوء إلى النكات العالمية والأشعار الثيرة للضحك. ولتوضيح الفكرة تستشهد الدراسة بالنظرية الشرقية للتعليم، إذ تركز على أهمية إدخال روح الدعابة والتسلية في عملية التعلم: "لا قيمة لهذا اليوم الجديد إن لم يكن فيه دعابة (...) فالدعابة من شأنها أن تجعل عملية التعلم أكثر عافية؛ ومن الاتصال أكثر سهولة ويسراً".

وتستطرد الدراسة فتري أن استخدام روح الدعابة في تعليم اللغة الفرنسية كلغة أجنبية يكون عن طريق استخدام الكلمات المركبة، واللعب بالكلمات، وقلب ترتيب أحرف الكلمات لتغييرها، والقيام بقمارين عن المفردات، واللعب بالتعابير، والفوازين. فعند تطبيق هذه الاستراتيجيات، تقترب المسافة بين الطالب ومدرس اللغة. وتستشهد الدراسة بكل من

كارمنسكي Carmanski وجاليسون Galisson اللذين يعتقدان أن روح الدعابة تُنمي روح الفضول، والحماس والنشاط فلا شك أن هذه الطريقة في التعليم تُعد حافزاً للتعليم. ثم تنوّه الدراسة عن نقطة هامة تتعلق بالعناصر الثقافية. فالاختلافات الثقافية والاجتماعية من شأنها أن تسبب حدوث سوء تفاهم. كما أن عدم الإلمام بثقافة لغة ما، وبالدور الذي تؤديه الدعابة على المستوى الاجتماعي قد تسبب في انعدام الحوار. بل إن من بهام الدعابة أن تسهل عملية الاتصال وتمنع فشلها؛ ولذلك فعلى الطلاب الذين يفهمون الدعابة من خلال إلمامهم بثقافة اللغة الفرنسية أن يشرحوا بدورهم معنى هذه الدعابة في ثقافتهم؛ وبالتالي تظهر الاختلافات الموجودة في هذا الصدد من لغة إلى أخرى؛ مما يحدث نوعاً من "الوفاق الثقافي بين الحضارات"، على حد قولها. وتنوّه الدراسة عن الهدف المنشود وهو التوصل إلى نوع من "الدعابة العالمية" الناتجة عن تعدد الثقافات. فعلى المدرس أن يحفز الطلاب لاكتساب المهارات في فهم الدعابة العالمية، وخلق جو من التشجيع بينهم. وتقرّح الدراسة استخدام بعض الصيغ البسيطة في اللغة الفرنسية للمبتدئين في تعلمها لتحقيق الهدف المنشود ألا وهو تحسين مستوى الطلاب في اللغة. فيتعين البدء بإدخال الدعابة في البرنامج التعليمي منذ الأربع وعشرين ساعة الأولى. وتسوق الدراسة في هذا الصدد مثالا على ذلك من خلال نكتتين على هيئة حوار؛ لشرح أهمية الدعابة في تحفيز الطالب على التعلم:

– "عشنا أنا وزوجتي سعادة لمدة ٢٥ عاماً.

– ثم ماذا حدث بعد ذلك؟

– تقابلنا!"

Ma femme et moi, nous étions très contents pendant 25 ans.

Et après ?

Et après on s'est rencontré

ثم ساقط مثالا آخر لاستخدام الشعر الساخر البسيط:

"تقول إن مالي هو مالك

إن جيبي هو جيبيك

فأضع يدي في جيبيك اليسار

وأخرج مالي من جيبيك"

Tu dis que mon argent, c'est ton argent,

Ma poche, c'est ta poche,

Alors, je mets ma main, dans ta poche

A gauche, et je tire mon argent de ta poche

وعلى الطالب أن يعقب على هذه الأبيات، ويستخلص الفكرة الرئيسية ثم يعبر عنها بأسلوبه. وتُختم الدراسة ببيان أهمية استخدام الدعابة في تعليم الفرنسية، وتقول إن أكثر الأساتذة المشهود لهم بالكفاءة في مجال التدريس في جامعات تايوان هم الذين يتمتعون بروح الدعابة.

أما العدد الجديد - رقم ٢٢٥ / (٢٠٠٧) - من مجلة الدفاع عن اللغة الفرنسية *Défense de la Langue française* التي تصدر فصلية، فقد عرّش لموضوعات تهم المعنيين بالفرنكوفونية. فقد كتب جان كلود أمبواز Jean-Claude Amboise مقالا بعنوان: "مجلة يتعين اكتشافها أو إعادة اكتشافها" *Une revue à découvrir ou à redécouvrir* "L'année francophone internationale"<sup>(٣)</sup>، وهي عن مجلة العام الدولي للفرنكوفونية<sup>(٤)</sup>، وتصدر المجلة سنوياً منذ مجلة فرنسية كندية تحظى بدعم الوزراء الفرنسيين والكنديين. ويصدر المجلة سنوياً منذ حوالي خمس عشرة سنة في شكل كتاب. ويضم عدد سنة ٢٠٠٧ (٤١٤) صفحة. وينشر الباحثون، والصحفيون، وأساتذة الجامعات في المجلة تقارير عن الوضع السياسي، والاقتصادي، والاجتماعي، والثقافي للعالم الفرنكوفوني. ويصدر منها خمس عشرة ألف نسخة وتتطرق المجلة لموضوعات تدور حول الأحداث الرئيسية لعام ٢٠٠٧ التي أثرت الفرنكوفونية. فعلى سبيل المثال عُرّض موضوع: "الفرنكوفونية محرك التنوع الثقافي في العالم" *La Francophonie, moteur de la diversité culturelle dans le monde*. و أجريت لقاءات مع أبو شيفو Abou Diouf وكليمون ديهيم Clément Duhaime، وإدجار موران Edgar Morin. كما كرست المجلة صفحات لتكريم الكاتبين الفرنكوفونيين الآخرين ريمون ديفوس Raymond Devos ومارك فافرو Marc Favreau. وتزخر المجلة بتقارير حول أنشطة المؤسسات الفرنكوفونية، مرفقاً بها أسماء وعناوين المنظمات الفرنكوفونية. كما تعد المجلة مرجعاً رئيسياً لكل متخصص في مجال الفرنكوفونية، إذ تحتوي على الإحصائيات، والتقارير، والجداول المتعلقة بالقضايا المعاصرة للفرنكوفونية.

الهوامش:

(١) يمكن الاطلاع على الموقع الإلكتروني: [www.ebloch-dano.com](http://www.ebloch-dano.com).

(٢) مقرها الرئيسي في مدينة ليون الفرنسية.

(٣) [www.interpol.int](http://www.interpol.int).

(٤) <http://lamcat.unsystem.org/english/lamcate.htm>.

(٥) [www.ulaval.ca/afli](http://www.ulaval.ca/afli).

## دوريات عربية



### ماجد مصطفى

تنوعت المواد المنشورة في الدوريات العربية تنوعاً لافتاً، كما تنوعت الجهات التي تصدرها ما بين جهات رسمية حكومية، ودور نشر خاصة، وأشخاص. وأيضاً تنوعت أشكال إصدار هذه الدوريات، فمنها ما تصدر ورقية ومنها ما تصدر إلكترونية أو في صورتين معاً. ولهذا دلالاته الواضحة في اتساع مساحة حرية إصدار الدوريات في عالمنا العربي، وقد ساعد على ذلك بصورة غير مسبقة وجود شبكة الإنترنت التي أتاحت لفضاء من حرية التعبير يكاد يكون غير محدود لكل من يريد أن يعبر عن رأيه أو يكشف عن موقفه في قضية من القضايا أو موضوع من الموضوعات في أي مجال: علمي أو فني أو ديني أو فلسفي. وهو شكل من أشكال الحرية لم يكن متاحاً في أي عصر سابق.

في هذا السياق يأتي العدد الجديد (رقم ١٣ / يناير ٢٠٠٨) من مجلة الكلمة التي أسسها وبرأس تحريرها الناقد صبري حافظ، وهي مجلة شهرية إلكترونية مهتمة بقضايا الفكر والثقافة والنقد الأدبي. ويقول صبري حافظ في افتتاحية العدد:

"ها هو عام ينصرم من عمر (الكلمة)، تصلب فيه عودها، والتف فيه حولها الكتاب والقراء، وأثبتت عبره وجودها، وترسخت خلاله مكانتها في الواقع الثقافي العربي، وتتابعت فيه أعدادها بانتظام حرضنا معه على أن تصدر المجلة في اليوم الأول من كل شهر دون تأخير، برغم مشاكل البرمجة. فالانتظام في الصدور واحترام (الكلمة) لموعدها الشهري مع القارئ لا ينطلق من احترامها للمهمة التي أخذتها على عاتقها فحسب بل من احترامها لقارئها واعتزازها به أيضاً. لذلك أود بداية أن أعرب عن امتناني الكبير لكثاب (الكلمة) الذين شاركوني رسالتها، وآمنوا معي بدور الكلمة الحرة المستقلة وقدرتها على التأثير".

ويتابع: "وقد أرادت (الكلمة) أن تفتتح هذا العام بملف كبير عن الرواية الجزائرية في هذا العدد، لأنها عانت كثيراً من التهميش وعدم الاهتمام بكثير من منجزاتها، وخاصة بين قراء المشرق العربي، بالصورة التي يمكن معها القول بأن هذا العدد الخاص لا يحتوي فقط على ما اعتادت أن تحتويه المجلة الأدبية الجادة من دراسات ومقالات وتوضوح إبداعية،

وانما يحتوي بالإضافة لهذا كله على أربعة كتب كاملة تُنشر جميعها لأول مرة. فبالإضافة إلى رواية العدد وهي لخيري الذهبي أحد أبرز الروائيين في سوريا، والتي تنشر في (الكلمة) قبل ظهورها في كتاب، هناك كتاب كامل من الكتب الجديدة نسبياً في موضوعها وبنياتها على الكتابة العربية هو كتاب عبد الرزاق الربيعي (ساعات «جونو» العصبية)، وملف الرواية الجزائرية الذي يشكل كتاباً بحثياً شاملاً في حد ذاته، فيه أكثر من عشرين دراسة وشهادة، وديوان شعري جديد لم يُنشر ورقياً بعدُ للشاعرة المصرية فاطمة قنديل.

ونقرأ في هذا العدد دراسة لسيد البحراوي تحت عنوان "هل هي حقاً تفريقتنا الأخيرة رواية مكايي سعيد (تفريد الهجعة)". يقول الناقد:

"تقوم الرواية على شبكة معقدة من الخيوط الدرامية التي يشترك فيها عدد كبير جداً من الشخصيات من مختلف الأجناس والطبقات والمهن أو حتى اللامهن مثل أطفال الشوارع على سبيل المثال. ورغم أن الكاتب يعتمد مبدأ تولد الحكايات الذي هو مبدأ أصيل في تراثنا القصصي الشعبي الذي مثله "ألف ليلة وليلة" بامتياز، فإن قدرته كانت مذهلة في سبك هذه الخيوط متماسكة في بناء جديد وناذر. يستطيع القارئ بعد الانتهاء من قراءة الرواية أن يلم الخيوط الدرامية في أربعة، ثلاثة منها واضحة ومركزة والرابع خفي ومحدود الحجم، لكن دوره في الرواية في غاية الخطورة وفي فهم إشكالية العنوان التي أشرنا إليها منذ قليل. مركز الخيوط الثلاثة هو الراوي الذي لا نعرف اسمه "مصطفى" إلا بعد ثلث الرواية. ولست أتفق مع من اعتبر هذا الراوي راوياً عليمًا، بالعكس فرغم أنه يتحدث بشمير المتكلم غالباً، وضمير الغائب أحياناً، فإن وصله لكل شخصية مهما كانت كبيرة أو صغيرة مخلص جداً لها ولصوتها، بحيث أستطيع وأنا مطمئن أن أصنف الرواية باعتبارها رواية "بوليفونية" أو متعددة الأصوات، حسب مصطلح ميخائيل باختين".

لكن يبدو أن مجلة "الكلمة" كُوي أدب العراق (هذا الجرح النازف في قلب كل عربي في الوقت الراهن) اهتماماً ملحوظاً منذ عدها الأول. وفي هذا العدد تكتتب الناقدة معنى العبد عن الروائية العراقية عالية ممدوح، تحت عنوان "ولع لا يتحاشى الألم وحب يرتقي بالأنوثة عالية ممدوح... متربعة علي عرش اللغة":

"بعد قراءتي لرواية التشهي (الأداب ٢٠٠٧)، بدت لي الكتابة عن عالية ممدوح، الروائية، كتابة عن مسار رواثي. مسار في الإبداع السردى العربى وفي تمييز عوالمه المتخيلة. تختلف "التشهي"، ولكنها تعيدنا إلى روايات عالية ممدوح الأخرى، إلى حبات النفتالين (٢٠٠٠ طبعة دار الآداب)، والولع (١٩٩٥)، والغلام (٢٠٠٠)، والمحفوظات (٢٠٠٣). نحن أمام مؤلفة رواثية مسكونة، في ما تكتب من روايات، بحمولة الذات وأمكنة عيشها. الذات الأنثوية، العراقية، المتبصرة في الآخر، المختلف، الذي هو الذكر: الأب والابن والزوج، والذي هو أيضاً الأنثى: الأم والصديقة وزوجة الذكر. الآخر: العراقي والعربي والغربي. الآخر الذي يورق الذات ويمسك، بالعلاقة معه، خيط الكتابة وينسج سرّها. غير أن قولنا بمسار يحكم روايات عالية ممدوح لا يعني أننا نشير إلى سيرة، ولئن كنا نقرأ في هذه الروايات ما يشبه السيرة، بل نشير إلى مؤلفة رواثية تعرف بذكاء لافت أن تقف في البين حين تنسج هذا المسار لعوالم رواياتها. البين الزمني الذي تتجاوز به الذاكرة، أو ما حدث، إلى ما تراه هي، وتود أن تحكي عنه، إلى متخيل لا ينسى الماضي ولكنه يدرك أن المستقبل هو الأهم. هكذا بين هذين البعدين للزمن، بين المرئي واللامرئي، بين الواضح والمحتمل..

يظهر المختلف في ما تصوفه اللغة، في الملتبس الذي يتوَّجَّح بأكثر من دلالة. المختلف القائم وبمعني أساسي منه في علاقة الأثنى بالذكر، بالجنس، بالأيدولوجيا. وفي تراكيب اللغة التي تبثُّ معاني القوة في الأنوثة، القوة في الحضور وليس في التسلط والقمع. مسار روائي يحفر عميقاً. مع هكذا مسار يتشعب عالم التخيل تبعاً في ما تكتبه عالية مددوح من روايات، يتشعب زمكانياً وبغيتي، كأنه يتابع مساره. يغتني، يحفر عميقاً وتتشارك فيه المعاني والدلالات بفنية ملحوظة تتجاوز مألوفها، ولكن دون أن يغادر عالم الرواية هذه الذات الأنثوية التي تبدو، أكثر فأكثر، سيدة مترتبة علي عرش اللغة، الكلام المكتوب، الكلام الذي يفصح، دون جهير، عن قبول الاختلاف بين الذكورة والأنوثة.. القول الذي يبني، في الآن نفسه، حيزاً دلالياً لاستقلالية الأثنى وحريتها دون أن يقطع مع هذا الذكر الذي ينتهي به تسلطه وقمعه إلى العجز، العجز الجنسي باعتبار الجنس هو رمز ذكوره وقوته وتسلطه، هو رمزها ومبرزها كما هو الحال في "النشء".

وفي باب دراسات يكتب سعيد بوخليل من المغرب تحت عنوان "تاريخ الأدب في النقد العربي الحديث المنطلقات والنتائج":

"لا شك أن الحديث اليوم عن استثمار القراءة التلخيصية في ممارسة الأدب، داخل النسيج الثقافي العربي، يشكل ذكري، إلا أنها ذكري جميلة. ومفهوم الذكري يؤسس ذاته بمعنىين: الفهم الأول، يتأتى من كون موضوع المنهج التاريخي في قراءة الأدب، لم يعد اليوم مجالاً لمشروع نقدي أو مفهوماً نظيرياً لممارسة الأدب، وإنما يصلح أكثر لأطروحة جامعية ومنهجية للتدريس. لماذا؟ لأنه، بكل بساطة: التراكمات النظرية الكبيرة التي حققها الدرس النقدي، أدخل كل قراءة تتوخى تأسيس المسار الخارجي للنص، في باب الحفريات المنهجية، فلم يعد من المستساغ اليوم الحديث عن تاريخية للنص الإبداعي، بالشكل الذي تصوِّره نقاد القرن ١٩ في الغرب، أو رموز النقد التاريخي في العالم العربي. الفهم الثاني لهذه الذكري - بعد الرومانسي - حينما نتحدث عن المنهج التاريخي، فإننا نشع أيدنا علي مشروع نقدي، كانت تطلعاته كبيرة، إلا أنه اصطدم ببنيات فكرية واجتماعية وكذا اقتصادية، جعلت من هذا المشروع مجرد طموح نظري لا أقل ولا أكثر، ظل يتردد صده في المؤسسات التعليمية، ولم يتحول إلى نظرية لها امتداداتها الفكرية إلى كل الميادين".

ويتوقف الباحث عند تجربة محمد مندور، ومشروع طه حسين النقدي. وعن بلورة المنهج النقدي عند طه حسين، يخلص إلى القول بأن طه حسين يحدد "الإطار المنهجي الذي يجب علي مؤرخ الأدب التحرك داخله، وكذا الشروط المعرفية الواجب توافرها فيه، والتي نختزلها في شرط معرفي واحد هو: الموسوعية المعرفية للإلمام بالظاهرة الأدبية، وبكل معطياتها. فلا بد إذن، لهذا الباحث أن:

١. يتقن علوم اللغة من بلاغة، عروض، نحو، صرف وفقه اللغة.
٢. الإلمام بعلوم الفلسفة، علوم الدين، علم النفس وعلم الاجتماع.
٣. الدراية الكبيرة بالتاريخ القديم والحديث، ثم المعرفة المفصلة والدقيقة بالمعطيات الجغرافية.
٤. الاطلاع علي اللغات الأجنبية، وذلك لمعرفة الآداب الأخرى، فالوقوف عند لغة واحدة لا يكفي بالنسبة لمؤرخ الأدب.
٥. معرفة أصول اللغات القديمة، ومعطياتها الأولى.

٦. معرفة العطيبي النفسية للأفراد والجماعات، والذين ينكب مؤرخ الأدب علي دراستهم، وذلك من أجل فهم آثارهم الفكرية والأدبية.

ومن بيروت يصدر العدد (١١/١٠ - أكتوبر/ نوفمبر ٢٠٠٧) من مجلة الآداب ويضم ملفاً عن "العلمانية في السياق العربي-الإسلامي" يكتب فيه برهان غليون تحت عنوان "من العلمانية إلى العلمنة"، ويكتب المفكر اللبناني جورج قرقم: "ملاحظات منهجية للتعامل مع مفهوم العلمانية في الإطار العربي"، ويذهب إلى القول بأن: "مفهوم العلمانية عند العرب والمسلمين بشكل عام ذو معان عديدة متباينة جداً، بين اعتبار العلمانية وجهاً من أوجه الإلحاد والكلر والتهجّم على رجال الدين والمقدسات الدينية، أو اعتبارها وسيلة هدامة لشرع الصفة الإسلامية عن الشخصية العربية ومجرد سلاح إضافي بأيدي الدول الغربية لتضع العرب والمسلمين وطمس شخصيتهم التاريخية. ومن هذا المنطلق أصبح الكثير من السياسيين والمفكرين الإصلاحيين يتجنبون استعمال هذا المفهوم ويفضلون التحدث عن "الدولة المدنية" بدلاً من الدولة العلمانية، لما للكلمة الأخيرة من مدلول سلبي في أعين العديد من العرب والمسلمين والمفكرين ذوي النزعة الإسلامية. هنا مع الإشارة إلى ما لكلمة "المدنية" من التباس في معناها، فهذه الكلمة قريبة من مفهوم "الحضارة" ولا تدل بدقة على المرتجى، أي ضرورة عدم رجّ الدين في شؤون الحكم لكون مثل هذا الخلط بين الدين والسياسة يؤدي إلى انحرافات خطيرة، خاصة في المجتمعات المتعددة الأديان أو المذاهب الدينية ضمن الدين الواحد".

وفي باب أبحاث دراسة لمنح خوري (ت ١٩٩٧) الأستاذ في جامعة كاليغورنيا، ترجمها عن الإنجليزية محمود حداد الأستاذ في جامعة البلمند في لبنان. وفي هذه الدراسة يحاول منح خوري أن يحلل نقد أدونيس للثقافة العربية الإسلامية كما تبرز في أهم أعماله في هذه المسألة وهو كتابه "الثابت والمتحول". يقول خوري:

"يصرّح أدونيس في بداية الثابت والمتحول بأن غرضه هو دراسة الوعي الإسلامي كما تجلّى في الممارسة الحياتية وفي طرق التفكير. ومع ذلك، فإن حقيقة تجاوزه حدود أغراضه المعلنة، كما تجلّى في معالجته بعض المسائل (مثل النبوة ومفهوم الله)، تقوده إلى مراجعة تصريحه الأصلي وتوضيح موقفه بإعلانه ما يلي: "موقلي من الإسلام واضح للغاية، لا ضرر من تكراره باقتضاب من أجل تفادي أي إبهام. وأنا أميز بين ثلاثة مستويات: الإسلام القرآني، والإسلام التاريخي، وإسلام اليوم. الأول هو السبب والأساس؛ ولا وجود للإسلام من غيره؛ فهو وحدة لا تتجزأ ينبغي تقبلها بأكملتها أو عدم تقبلها أبداً. هذا برأسي، رأي المسلم الحقيقي. أما بالنسبة إلى المستويين الآخرين، فمن لممكن تقسيمهما وتقدمهما، وبالتالي السماح لكل فرد أن يمارس حكمه الخاص". إن الصراحة والتوكيد والإيجابية التي يتسم بها تصريح أدونيس، كما هو الحال في أغلب شعره، تحثنا على تجاوز النظر إلى معناها الخارجي والسمعي إلى فهم حقيقتها الداخلية بطرحنا السؤال التالي: في هذه الحالة الخاصة، ما هو بالضبط الإسلام القرآني الذي يعتبره أدونيس كلياً لا يتجزأ والذي يبدو أنه يتبناه وقبله من غير تردد؟ لا يقدم لنا أدونيس جواباً محدداً".

وفي العدد ٣٤٦ (ديسمبر ٢٠٠٧) من مجلة المستقبل العربي التي يصدرها مركز دراسات الوحدة العربية في بيروت مقال مهم للمفكر المغربي محمد عابد الجابري بعنوان "المسألة الثقافية في الوطن العربي منذ الخمسينيات"، يعالج فيه: مفهوم الثقافة، والمعنى



الأنثروبولوجي لكلمة ثقافة، والثقافة وروح الشعب، وتداخل الثقافات، وإشكاليات التراث والحدثة، وإعادة كتابة تاريخنا الثقافي، وتأسيس قيم الحدثة. ويقول الجابري: "إن عنوان هذا الموضوع يتطلب الاختيار بين منهجين في البحث: إما سلوك المنهج التاريخي لرصد مراحل تكون هذا الشهد بإبراز مكوناته في تتابعها الزمني منذ الخمسينيات، وإما سلوك المنهج الارتدادي بالانطلاق من هذا الشهد كما هو في الوقت الراهن والرجوع الفكري للكشف عن مكوناته ومراحل تطوره. إن هذا المنهج الأخير هو أكثر مصداقية من الناحية العلمية لأنه ينطلق مما هو حاضرملموس إلى ما هو غائب مطلوب. أما المنهج الأول فضعيف أنه تحكمي يقترح بداية ويهني عليها بناء يحاول توجيهه بالشكل الذي يجعل منه نتيجة قابلة لأن تقرأ في مرآة الشهد الحاضر. لقد اخترت المنهج الأول لأن الموضوع بالنسبة إليّ لا يتطلب مني ممارسة أي نوع من التحكم، لا لتحديد البداية ولا لترتيب المراحل".

وعن البعد الثقافي في تأسيس قيم الحدثة ينسب الجابري إلى القول: "نستطيع إدراك خصوصية هذا البعد إذا نحن قارنا بين ثقل الثقافي عندنا (عقيدة وشريعة ونظام فكر وتقاليد وعادات) وثقله في مجتمعات أخرى كالمجتمعات الأوروبية. وليس صحيحاً أن "الثقافي" عندنا مجرد عنصر في بنية كلية يتبادل فيها "الفوقي" و"التحتي" المواقع أو يتداخلان بصورة تجعل من كل منهما فاعلاً ومنفعلاً في الوقت نفسه، ثابتاً ومتغيراً في الآن نفسه. وهذا ما يميز من استقلالية الثقافي، ويجعل التجديد فيه شرطاً للتجديد في ميادين أخرى".

وفي العدد ٥٠ من مجلة البحرين الثقافية (أكتوبر ٢٠٠٧) يكتب مصطفى حجازي تحت عنوان "الثقافة والتنمية": لم تقم نهضة في أمة إلا وكانت الثقافة في قلب مشروعها، كما لم تنم أمة أو تتخبط في حالات الانتكاس والتقهقر، إلا وكان السؤال الثقافي ومحاولة الجواب عليه في قلب جهودها للخروج من عثراتها، واستعادة مكانتها وانطلاقتها، وبالتالي، فليس شريفاً أن يتراكم هذا الكم الهائل من الأسئلة، والنقاشات، واحتدام الموقف، ومحاولات الإجابة الشافية في الإنتاج الثقافي العربي المعاصر.

ويذهب الكاتب إلى أنه "لم يكن الأمر في الثورة الصناعية مقصوراً على تكوين العقل العلمي، ودقته المنهجية، ومن ثم انطلاق العنان للأفكار بدون قيود أو حدود، بل تلازم ذلك مع ثورة ثقافية حقيقية في العلوم الإنسانية، والفنون، والآداب.. فالتحليلات التي قدمها فلاسفة الغرب المشهورون أمثال نيتشه وفوكو حول حفريات المعرفة، وشجرتها، وما يختفي وراءها من سلطات اجتماعية على اختلافها، أي فهم الآليات الخفية والمحركة لمسيرة المجتمع وتفاعلاته، وهي نظريات توالفت في الفلسفة الغربية من حتمية تاريخية، إلى وظيفية، إلى بنوية، إلى تفكيكية وما بعد تفكيكية. كلها لم تكن ترفاً بل هي تصبّ جميعاً في المشروع العقلي الغربي الصناعي الكبير الذي يضمن تفهم الظواهر، ومن ثم السيطرة عليه، كذلك هو شأن التيارات الأدبية. وكلها نستوردها نحن، ونستهلكها، تماماً كما نستورد الصناعة، ومنتجاتها، ونستهلكها. علينا بدورنا أن نقلع عن تجنب معرفة والعنا بقواه الحية والفاعلة، وأن نطلق هذه القوى التي توفر وحدها طاقات الإنتاج".

ويكتب سلامة محمد رضا بحثاً بعنوان "موت النقد الأدبي: تأصيلات الميتافيزيقا من النظرية إلى الإجراء"، يسعى من خلاله إلى "الكشف عن اشتغالات "النقد الثقافي" وفقاً للصيغة التي قررها مشروع الانفتاح المعرفي عند بعض "المختصين" العرب وهي تنهض على

استنتاج [مؤداه أنه] تبين عدم وجود نظرية "للنقد الثقافي" في حدود الاقتراحات التي تفصله عن الدراسات الأدبية فقد استعمرت مناهج النقد غير تاريخها الإجرائي الطويل النموذج التحليل الثقافي الذي وجهته الفلسفة دون احتفاء بما يقوله الأدب فعلياً".

ويضم العدد ملفاً عن "الكتابة النسائية في البحرين"، تشارك فيه حمدة خميس، وإيمان أسيري، وفوزية رشيد. ويكتب عبد القادر عقيل في هذا الملف دراسة تحت عنوان "كل شيء ليس على ما يرام". يقول في مفتحتها: "خمس عقود تفصل بين ما كتبه الروائية اللبنانية ليلى بعلبكي في روايتها (أنا أحيا): "جسدي يفتش عن هدف، جسدي بحاجة إلى أن يحيا". وبين ما كتبه الروائية السورية المقيمة بباريس سلوى النعمي في روايتها (برهان العسل): "كنت أعرف أنني جسدي، جسدي هو ذكائي ووعيي وثقافتي، من يشتهي جسدي يحبني، من يحب جسدي يشهمني.. هذا هو الحب الوحيد الذي أعرفه". خمس عقود أعقبت مرحلة التأسيس المهمة في الرواية النسوية العربية.. هذه المرحلة التي هدمت جدار العيب والمفوض، وتلمست هموم المرأة، وواقعها، ومعاناتها، وطموحاتها، ورفضها للقيم الذكورية المهيمنة، ومع ذلك ظلت إبداعات المرأة العربية تتخذ من (الجسد) محوراً مفضلاً، وحنوياً جغرافية تمارس فيه حريتها، وتعبّر عن تمرداها، عبر جرأة انتقادية واضحة، على نحو ما رأينا في كتابات أحلام مستغانمي في (فوضى الحواس)، و(ذاكرة الجسد)، وحنان الشيع في (حكاية زهرة)، ونهلة الزبير في (إنه جسدي)، وهالة كوثرائي في (الأسبوع الأخير)، وهدى بركات في (درب الهوى)، وإلهام منصور في (تاء الخجل)، وفضية الفاروق في (اكتشاف الشهوة)، وعفاف البطاينة في (خارج الجسد)، وليلى العثمان في (صمت الفراشات). وعلوية صبح في روايتها (مرم الحكايا)، وهي أعمال أدبية جادة ومهمة أثرت وأغنت المنجز الروائي العربي بدون شك".

وفي عدد نوفمبر ٢٠٠٧ من مجلة الرافد ملف مهم عن "الخطاب السردي الجديد"، فيكتب محمد دخاي عن: "مرجعيات التداول اللساني"، ويكتب محمد مصطفى عن "الرواية وما بعد الحداثة: رواية شحكة زرقاء أنموذجاً". وفي باب دراسات يكتب عبد الله بريعي عن "الوعي الجماعي والتاريخي والهرموسي: جادامير نمودجاً"، ويكتب الحسين الإدريسي عن "فلسفة الهرميوطيقا عند جادامير: بنية الفهم والتأويل". ويكتب نصر الدين لعياضي تحت عنوان: "النسبية الثقافية بين الحقيقة الموضوعية وتسطح الوعي". ويتصدر العدد دراسة لمحمد الأمين ولد الكتاب عن "الخصوصية الثقافية العربية بين متطلبات الحداثة وتحديات العولمة" يعالج فيها: الجانبين الإيجابي والسلبي للخصوصية الثقافية العربية، والبعد الاقتصادي والسياسي للعولمة، وأيضاً البعد الثقافي، والجانبين السلبي والإيجابي للعولمة، ويذهب في آخر دراسته إلى أن "الخصوصية الثقافية العربية ليست معطاة جامدة متحجرة، ولكنها نسق معرفي وقيمي ديناميكي يتطور ويتبلور تبعاً لتطور المجتمعات العربية التي تتخذ مرجعية لها. وسوف تتغير مقومات هذا النسق بقدر درجة التفسير الذي تطمح إليه تلك المجتمعات وتسعى جادة إلى بلوغه وصولاً إلى مزيد من التقدم".

هذا قليل من كثير جاء في الدوريات العربية التي تشهد عسراً من الازدهار لم تشهده من قبل، بل مازال الجديد منها يتوالى في الظهور، وهذا ما ستوقف عنده في العدد القادم.

# ست رسائل



## ماهر شفيق فريد

١) نقل اللغة المجازية في ترجمة سميت - فان دايك لسفر أيوب إلى اللغة العربية نقلا عن نسخة "الملك جيمز" الإنجليزية<sup>(١)</sup>.

هذه رسالة في فن /علم الترجمة من الزاوية التطبيقية تقع في ١٠٥ صفحة بالإضافة إلى ملخص إنجليزي وتألف من:

مقدمة.

الفصل الأول: الكتاب المقدس أدباً.

الفصل الثاني: الكتاب المقدس مترجماً.

الفصل الثالث: لغة المجاز في سفر "أيوب".

خاتمة.

ببليوجرافيا

وتتناول الرسالة ترجمة سميت - فان دايك لسفر أيوب كما ترجع الباحثة إلى الترجمة اليسوعية العربية لـ "العهد العتيق - المجلد الثاني" وإلى "الكتاب المقدس - كتاب الحياة: ترجمة تفسيرية" فضلاً عن تفسيرات لسفر أيوب بأقلام مختلفة، ودراسات في فن الترجمة، ومصادر عربية مترجمة عن الإنجليزية (مثل "تاريخ الكنيسة" لجون لوريير)، ومعجمات لغوية عربية، وكتاب "التوجيه الأدبي" (١٩٤٤) لطف حسين وأحمد أمين وعبد الوهاب عزام ومحمد عوض محمد.

ويتصدر الرسالة مقتطفان أحدهما من أوسكار وايلد: "ما من لغز أكبر من لغز الشفاء" والآخر من سفر أيوب "الرب أعطى والرب أخذ فليكن اسم الرب مباركا" (الأصحاح الأول - آية ٢١).

وتذهب الباحثة إلى أن موقف المترجم من الطبيعة الأدبية للكتاب المقدس ذو تأثير كبير في اللغة التي يستخدمها. فلو كان المترجم معارضا لفكرة كون الكتاب المقدس أدبا فإنه لن يلقي بالا إلى أهمية اللغة المستخدمة في الترجمة وذلك لأنه يؤمن بأن الحقيقة الدينية أهم كثيرا من الأسلوب الذي صيغت به.

أما إذا كان مؤمنا بأن الكتاب المقدس أدب فإنه سيحرص على الإفادة من جمال اللغة المستهدفة في نقل جمال لغة الأصل. هاهنا إذن موقفان متقابلان: أحدهما يرى أنه مآدام الكتاب المقدس وعاء لحقائق قدسية فإن محاولة ربطه بالبلاغة اللفظية إنما هي تدنيس للمقدسات، حيث إن البلاغة فن بشري دنيوي. والآخر يرى أنه مادام الكتاب المقدس كتابا إلهيا وكاملا فإنه - بهذه المثابة - أرفع نماذج الأدب.

ويركز الفصل الثاني على تاريخ الترجمات اليونانية واللاتينية والإنجليزية والعربية للكتاب المقدس على أنه ليس مجرد تاريخ لها وإنما هو فحص لتأثير الفكرة القائلة بأن الكتاب المقدس أدب في شكل الترجمة ولغتها ومدى اقترابها من الأصل. وبين الفصل أيضا أن ترجمة الكتاب المقدس كانت - في بعض المراحل التاريخية - رد فعل إزاء الفساد الذي دب إلى مؤسسة الكنيسة وانغماسها في الأمور الدنيوية.

وقد ترجم القديس جيروم الكتاب المقدس إلى اللاتينية ترجمة تعرف باسم الـ Vulgate وكان بلايا عظيمًا لا يفوقه أحد في إجادته اللاتينية ولكنه أثر أن يخرج ترجمة للرجل العادي بلسانه العامي بدلا من أن يخرج ترجمة رفيعة الأسلوب وذلك انطلاقا من معارضته الشديدة النظر إلى الكتاب المقدس على أنه أدب.

وهناك الترجمة السبعينية Septuagint (وهي ترجمة يونانية للعهد القديم قام بها اثنتان وسبعون عالما يهوديا في القرنين سابعين وسادس) التي تلقي ضوءا على طبيعة ترجمة الكتاب المقدس، فهي تحاول أن تجيب عن هذه الأسئلة: أيمكن أن تكون أي ترجمة له مقدسة وملهمة كالأصل؟ أم هي لا تعدو أن تكون نتاجا بشريا؟ أيمكن وصف الترجمة بأنها إلهية عاكسا لحاجات مجتمع ديني بعينه؟ وهل يمكن اعتبار الترجمة تجسيدا صادقا لكلمة الله بغض النظر عن اللغة التي نقلت إليها؟ وهل تفقد الترجمة صدقها إذا أقررنا بأنها ترجمة وليست هي الأصل؟

وفي محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة يذهب الفصل إلى أنه ليس في المسيحية لغة مقدسة، وأنه ليس ثمة ما يلزم بمعرفة اللغات الأصلية للكتاب المقدس (العبرية واليونانية) ومن ثم كان فعل الترجمة في هذه الحالة عملا حتميا وكان الكتاب المقدس نصا قابلا لأن يترجم.

أما عن تاريخ الترجمات الإنجليزية فإنه بعد إلمامة وجيزة بترجمات وبكثيف وتعديل، وما واجهته من مشكلات بإزاء سلطة الكنيسة، يركز الفصل على نسخة الملك جيمز لما تتمتع به من مكانة رفيعة وخاصة أدبية مشهود لها. وتتوقف الرسالة عند دراستين سابقتين لهذه النسخة هما كتاب تشارلز بتروث المسمى "المسألة الأدبية للكتاب المقدس بحسب نسخة الملك جيمز" (١٩٤١) وكتاب ديفيد نورثون "تاريخ الكتاب المقدس من حيث هو أدب" (١٩٩٣).

ويدرس الفصل الثالث من الرسالة المستوى الأدبي لترجمة سميث - فان دايك من أجل التعبير عما يتضمنه سفر أيوب، فيبين المزايا الأدبية لهذا السفر كما تراعت في أعين عدد من نقاد الأدب ومفسري الكتاب المقدس. ويلقي الضوء على الطبيعة الأدبية للمشكلة التي يتناولها السفر وهي مشكلة الألم.

وتعقد الرسالة مقارنة بين ترجمة سميث - فان دايك والترجمة اليسوعية العربية التي تنظر بوضوح إلى السفر على أنه ذو قيمة أدبية. وثمة اختلافات بين الترجمتين من حيث اختيار الألفاظ والتراكيب النحوية. وثمة إشارات إلى ترجمات إنجليزية وعربية أخرى لنفس السفر وإشارات إلى الأصل العبراني وذلك بالاستعانة بكتاب ولیم ريبيرن "كتيب عن سفر أيوب" (١٩٩٢).

وتسلط المقارنة الضوء، بصورة خاصة، على الصور المعبرة عن شعور أيوب بالمرارة فضلا عن لب مشكلته، وذلك بمقارنة الترجمتين وشرح مكونات الصورة واختيار اللفظ وبناء الجملة، وما تولده من تأثير شعري في نفس القارئ وتحلل الدراسة ترجمة الأصحاح التاسع والعشرين كاملا، وقد وقع الاختيار عليه لأنه متصل موضوعاتيا Thematically بالصور القردية المدروسة وهي تجتمع على رسم صورة لحنين أيوب إلى ماضيه السعيد ورغبته في أن يطرح عنه حاشره الشقي.

وتنتهي الرسالة إلى أن أسلوب كل من ترجمة سميث - فان دايك والترجمة اليسوعية يمكن أن يوصف بأنه أسلوب أدبي. وبفضل غنى الأصل أنتج كل منهما نصا غنيا بالصور وأنون المجاز، مما يدل على إدراك الترجمتين أن اللغة المجازية - وهي تقع من فن الأدب في الصميم - جزء لا يتجزأ من محتوى النص وليست زينة خارجية مضافة إليه، وأن الخبرة الوجدانية العميقة لأيوب لا يمكن تذوقها أو استشعارها دون نقل هذا الطابع الأولي.

وتمتاز الرسالة بجمعها بين مناهج التحليل اللغوي والدراسات الثقافية والنقد الأدبي القائم على قراءة دقيقة للنص. وهي مكتوبة بلغة إنجليزية سليمة وواضحة.

ويؤخذ على الرسالة أنها - حين تذكرت. س. إلبوت مثلا - تتجاهل كثيرا من كتاباته عن الترجمة الإنجليزية الجديدة للكتاب المقدس (وهي في رأي إلبوت أدنى كثيرا من الترجمة السابقة) ورسائله إلى جريدة "ذا تايمز" في هذا الصدد خلال عامي ١٩٦١/١٩٦٢. كما لم تلتد الباحثة من ملف عن الترجمة الإنجليزية الجديدة للكتاب المقدس في العديدين ١٣ و ١٤ من المجلة الأدبية الإنجليزية Pen Review (١٩٨٠).

(٢) الحرب في شعر شعراء بريطانيين من الرجال والنساء مع الإشارة بوجه خاص إلى ولفر دأوين وفيرا بريتن: دراسة مقارنة<sup>(٣)</sup>.

تتناول هذه الرسالة شعر الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) وكيف واجه الشعراء رجالا ونساء هذه الخبرة، وأثرها في حساسية المرأة، مع التركيز على الشعراء الذين كانوا ضباطا أو شعراء الخندق كما دعوا. وتبين الرسالة الدور الذي لعبه هؤلاء الشعراء في إبداع نعت من شعر الحرب جديد يختلف عن شعر الحرب في القرون السابقة.

وتتألف الرسالة من:

قائمة بالاختصارات والمصطلحات

الفصل الثاني: تعبيرات عن خبرة الحرب في شعر شعراء بريطانيين رجال .

الفصل الثالث: ولورد أوين وشعر الحرب.

الفصل الرابع: صور النساء في حرب: دراسة خيطية لشعر الحرب عند المرأة.

الفصل الخامس: فيرا بريتن وخبرة ممرضة في كتيبة الخدمة التطوعية.

الفصل السادس: فصل مقارن.

الفصل السابع: الحصيلة.

خاتمة

ببليوجرافيا

وتبدأ الرسالة بفحص لطبيعة شعر الحرب وما يميزه عن غيره من أنماط الشعر والقسم الثاني من الرسالة فحص لبرود أفعال الشعراء البريطانيين الذكور إزاء الحرب. والقسم الثالث خاص ببرود أفعال الشعراء الإناث، دون محاولة للمفاضلة بين شعر الرجل وشعر المرأة.

٣) خبرة الحرب في قصص ستفن كرين<sup>(١)</sup>.

الروائي الأمريكي ستفن كرين (١٨٧١ - ١٩٠٠) واحد من أهم الكتاب المناوئين للحرب في أدب القرن العشرين. وقد عُرف بأسلوب الناتورالي في الكتابة فضلا عن تصويره التشاؤمي - والأقرب إلى الوحشية - للوضع الإنساني. على أن واقعيته تمتزج بسحر شاعري وفهم متعاطف للشخصية. وقد تأثر بدارون ونظريته في تنازع الأحياء على البقاء، فالعالم - في نظره - أشبه بغابة كبيرة أنت فيها إما قاتل أو مقتول، ولا مكان للضعفاء بين هذا وذاك.

وترمي هذه الرسالة إلى دراسة خبرة الحرب في أعمال كرين وأسبابها ونتائجها. وتعكس أيضا فلسفته في هذا الصدد ومؤداها أن الحرب ليست حلما بطوليا أو رومانتيكيا وإنما هي خبرة ملؤها الألم والمعاناة والموت. فالحروب التي خاضتها الولايات المتحدة الأمريكية - بلد الكاتب - لم تضع حدا لنظام الرق وحسب وإنما وضعت أيضا حدا لحياة ما يتراوح بين ٣٥ - ٤٠ مليون جندي وذلك في الفترة من ١٩١٤ إلى حرب العراق الأخيرة التي انتهت بإعدام صدام حسين. وهكذا فإنه مهما ما قد يكون للحرب من نتائج طيبة فإنها لا يمكن أن تبرر التضحية بالآلاف الأرواح البشرية. ذلك أن من حق البشر أن يعيشوا في سلام بعيدا عن العنف والصراعات. على أن تصور كرين للجيش على أنه وحدة اجتماعية وقوة معنوية قد جعل منه شيئا أكبر من أن يكون مجرد أداة لكسب المعارك.

ومعنى هذا أن تعالج الحرب وكل ما يتصل بها من عوامل وعواقب. إن فكرة الحرب من حيث هي مغامرة مثيرة ملؤها المجد والبطولة قد حركت خيال الأديباء دع عنك الناس العاديين - لمدة قرون ومازالت تمارس مثل هذا السحر - إلى حد ما - حتى يومنا هذا. على أن كرين قد شرع - منذ مائة عام - في تفويض هذه الأسطورة من خلال روايته "وسام الشجاعة

الأحمر" (١٨٩٥) لها ترجمة عربية بقلم ماهر نسيم) وذلك بإبراز التناقض بين توقعات بطله هنري فلانج الرومانسية والواقع الدامي الذي يرتطم به.

وتسعى الرسالة إلى تحليل مفهوم كرين للحرب موضوعاتها وزمنها على النحو التالي: تلقي المقدمة الضوء على الأدب الأمريكي في حقبة الحرب العالمية الأولى والحرب الأهلية الأمريكية. ويرسم الفصل الأول خلفية كرين كاتبا: حياته ومسيرته وأهم أعماله والعوامل التي حدثت به إلى أن يتخذ موقفا مناهضا للحروب.

أما الفصول الثلاثة فتبين كيف تناول خبرة الحرب على عدة مستويات: إن الفصل الثاني يناقش زيف مفهوم البطولة الحربية في رواية "وسام الشجاعة الأحمر". والفصل الثالث يبين عواقب الحرب وكيف تؤثر في حياة الناس وذلك من خلال رواية "ماجى: فتاة الشوارع". والفصل الرابع يركز على أنواع الحرب كما تصورها قصص كرين المسماة: الفندق الأزرق - القارب المفتوح - العروس تصل إلى السماء الصفراء - الهولة - الموت والطفل بما يبين تعقيد نفسية الكائن الإنساني وتأثيره على الفهم، وأن الإنسان أضال من أن يستطيع الوقوف في مواجهة الطبيعة. وتلخص الخاتمة أهم النتائج التي انتهت إليها الرسالة.

وترجع الباحثة اهتمام كرين بموضوع الحرب إلى عنصر وراثي في جبلته إذ كان من أجداده من اشتغل بحرفة الجندية فضلا عن الحالة التي تحيط بالموضوع في أذهان أمثاله من الشباب ( توفي كرين عن تسعة وعشرين عاما). وهو يريد لقائه أن يدركوا أن البقاء بقيد الحياة ليس بالأمر السهل، فعلى المرء أن يناضل ضد الآخرين أو ضد قوى الطبيعة إذ ليس له خيار سوى هذا. وتعماني الرسالة - مثل رسالة " الحنين إلى الماضي في روايات جون تشيفر" التي سأنقل إليها الآن - من عيب جدي هو عدم تمكن الباحثين من اللغة الإنجليزية التي تكتبان بها مما اضطر كاتب هذه المصطلح إلى مراجعة الرسالتين صفحة بصفحة وتصويب ما تيسر من الأخطاء وهو نذير مقلل يعكس هبوط المستوى العلمي واللغوي بين عدد ليس بالقليل من أجيال الباحثين الشباب.

#### (٤) الحنين إلى الماضي في روايات جون تشيفر<sup>(١)</sup>

جون تشيفر (١٩١٢ - ١٩٨٢) روائي أمريكي ولد في كونسي بولاية ماساشوستس، والتحق بأكاديمية ثابر ولكنه طرد منها فاتخذ من ذلك موضوعا لأول قصة قصيرة كتبها. حصل على كثير من الجوائز الأدبية، وتكونت له مدرسة من مقلديه، في بريطانيا بوجه خاص.

له من الروايات: سجل وابشوت (١٩٥٧) فضيحة وابشوت (١٩٦٤) منتزعة بولت (١٩٦٩) فاكونر (١٩٧٧).

ومن المجاميع القصصية: الطريقة التي يعيش بها بعض الناس (١٩٤٣) المذيع الهائل (١٩٥٣) لس منازل ستون هيل (١٩٥٨) العميد وأرملة الجولف (١٩٦٤) قصص جون تشيفر (١٩٧٨). وله مجموعة من الصور القلمية تحمل عنوان "بعض أناس وأماكن وأشياء لن تظهر في روايتي القادمة" (١٩٦١). وبعد موته ظهرت له قصة متوسطة الطول عنوانها "إيه أي فردوس يلوح هذا عليه" (١٩٨٢).

وقد ترجم له د. نظمي لوقا ذلك المترجم العظيم - أقصوصة - جواهر آل كابوت " (نشرت في مجلة "بلاي بوي" عام ١٩٧٢) في كتاب " من رواضع القصص الأمريكية المعاصرة " تحرير وتلخيص وإبراهيمز (مكتبة غريب ١٩٨٤). وتتألف الرسالة من:

#### مقدمة

الفصل الأول: حياة تشيفر وعمله

الفصل الثاني: الوحدة في "سجل وابشوت"

الفصل الثالث: الاغتراب في "فضيحة وابشوت"

الفصل الرابع: العزلة في "منزله بوليت"

الفصل الخامس: الطرد في "فاكونر"

#### خاتمة

#### ببليوجرافيا

وفي المقدمة تقول الباحثة إن تفرّد تشيفر يرجع إلى تعدد جوانب عمله. وتكشف رواياته عن أنه أساساً رومانتيكي وأخلاقي إلى جانب كونه مؤرخاً مدققاً ومحللاً نافذ البصيرة. وقد تمكن من أن يحفر اسمه بعمق في لوحة المشهر الروائي الأمريكي المعاصر وذلك بما أوتى من موهبة وطيال وملاحظة وبراعة في استخدام اللغة.

وهو يجد مصدر إلهامه الأساسي في الريف والفواحي إذ تمثل النقاء الذي يفتقده في المدن الكبيرة. ويتم الآلة والتصنيع بأنهما شوها الإنسان. لقد غدا الآن عبداً للآلة، ولم يعد لديه وقت للتواصل مع الآخرين، ومن ثم كانت مشاعر الوحدة والنفي التي يبرز تحت وطأتها أغلب الناس في عالمنا المعاصر.

ورغم أنه لا يعد أعماله أوتوبوجرافية فإن العنصر الأوتوبوجرافي واضح فيها، وكذلك خلفيته الأسرية. وشعوره بالنوستالجيا تجسده كوكبة متنوعة من الشخصيات الروائية، مختلفة من حيث الزوايا الثقافية والاجتماعية والنفسية والوجدانية، ولكنها تشترك في شعورها بالعزلة والنفي والطرد.

وقد عرف تشيفر بوصفه لحياة الطبقة الوسطى في الفواحي الأمريكية حتى لقد دعاها البعض "تسكوف الفواحي" وتلقي الرسالة ضوءاً على حياته ومسيرته الأدبية، فقد كان الحنين إلى الماضي مسئولاً عليه لا في كتاباته وحسب وإنما في وجوده الإنساني أيضاً.

وتسعى الرسالة إلى استكشاف العالم الشخصي لتشيفر والوقائع والأحداث الكامنة وراء هذا الشعور المخامر بالحنين، سلطة الضوء على أربع من رواياته.

ويقدم الفصل الأول - بإيجاز - الخلفية السيرية لتشيفر، ثم تكشف الفصول الأربعة التالية عن أنماط الحنين ومستوياته في عمله وهي راجعة في العادة إلى الوحدة أو الاغتراب أو العزلة أو النفي، فشكلوه في رواياته الأربع تعاني، بدرجات متفاوتة - من هذه الأمور مما يدفعها إلى التطلع إلى ماضٍ سعيد مفقود، حتى لو كان هذا الماضي من صنع الخيلة أو من قبيل الأحلام.



وسلف القول إن الرسالة - كسابقاتها - تشتمل على عدد من الأخطاء اللغوية والطباعية تم تنبيه الباحثة إليها لتقوم بتصويبها.

(٥) الذاتية والجماعة: سير ذاتية لدرويس لسنج ومرجريت ديراس ولطيفة الزيات<sup>(٦)</sup>.

تتناول هذه الرسالة فن السيرة الذاتية في إطار ما بعد الكولونيالية، وتلخص العلاقة بين الذات والجماعة عند ثلاث روايات: بريطانية مولودة في زيمبابوي، وفرنسية مولودة في فينتنام، ومصرية. وتبين الرسالة كيف أن سيرهن الذاتية جاءت استجابة لأوضاع ما بعد الكولونيالية (اقتلاع ثقافي أو جغرافي، سيطرة كولونيالية، مقاومة وطنية، قهر سياسي، إلخ..). وتتم قراءة هذه السير من خلال مفهوم "الدنيوية"، الذي قدمه إدوارد سعيد بمعنى مادية إنتاج النصوص واستقبالها، من خلال دراسة العالم الذي أنتجت فيه.

وتفحص الرسالة العلاقة بين الممارسة الأوتوبوجرافية والنظرية ما بعد الكولونيالية، والنقل من المرجعية الرومانتيكية إلى الذات إلى سيرة ذاتية تتضمن جماعات وثقافات ومجتمعات.

وتكشف الرسالة عن تأثير بكتاب بنديكت أندرسن "الجماعات المخيلة" (وقد نُقل إلى العربية في إطار المشروع القومي للترجمة) وفيه يُعرف الأمة بأنها تشكيل سياسي ينبعث من خلال جماعات مخيلة من الكتاب والقراء. وينظر أندرسن إلى الرواية على أنها "شكل من التخيل" يقدم وسيلة لتفعيل المجتمع التخيل للأمة من خلال المقاومة الوطنية للاستعمار. كذلك تفيد الرسالة من مفهوم إدوارد سعيد للهيومانية الديمقراطية كاستراتيجية للإدراج والنقد والمراجعة بما يناهض ميل الهيومانية التقليدية إلى استبعاد المهشمين والمشرّطين جنوسة والمقهورين.

وتشارك الكتابات الثلاث في كونهن يساريات، من أنصار الحركة النسوية، ومناهضات للكولونيالية، وناشطات سياسيات. وقد كتبن سيرهن الذاتية في سن متقدمة، مصورات خبرات الراهقة والشباب. من منظور الشيخوخة. وسجلت لطيفة الزيات في مجموعتها القصصية "الشيخوخة وقصص أخرى" تأثيرها بتقنية التشظي التي استخدمتها لسنج في "الفكرة الذهبية". وآثرت الباحثة أن تختار نماذجها من أعمال مكتوبة باللغات الإنجليزية والفرنسية والعربية لأنها تمثل ثقافات وخبرات كولونيالية، وخطابات سياسية مختلفة، وفي الوقت ذاته تكشف عن وجود توازنات بين الانخراط اليساري والتهميش والقهر السياسي والاقتلاع لدى الكتابات الثلاث، ولأنها - قبل ذلك - تقدم قراءات مختلفة للجماعة.

ويستعرض الفصل الأول من الرسالة تعريفات السيرة الذاتية وتاريخها وتطورها في الثقافة الغربية وفي الأدب العربي الكلاسيكي.

ويدرس الفصل الثاني الذاتية والمجتمع من خلال كسر شكل السيرة الذاتية وإعادة تركيبه: إن مجلدات لسنج الأوتوبوجرافية أشبه بروايتها. وتكتب ديراس نمطا تذوب فيه الحدود بين الخيال والسيرة الذاتية، بين الموضوع والنص، بين المستعمر والمستعمر، بين التاريخ والقصّة بما يخلق نصا هجيناً متعدد الطبقات. أما لطيفة الزيات فتحافظ على أوضاع الرواية وذلك في سياق سيرة ذاتية غير تقليدية.

والفصل الثالث دراسة لمادية السيرة الذاتية من خلال فحص لتشكيلاتها التاريخية والسياسية والثقافية والآثار التي خلقتها الكولونيالية أو القومية أو تجربة السجن في العلاقة بين الذات والمجتمع. ومن خلال تجارب المنفى أو السجن تبرز السيرة الذاتية بوصفها ممارسة هدامة تجمع بين المقاومة والهدم.

ويقدم الفصل الرابع قراءات للجماعة في الأعمال الأوتوبوجرافية المذكورة أعلاه في ضوء كتاب بنديكت أندرسن وكتابات إدوارد سعيد وبارثا تشاترجي.

وتنتهي الرسالة بإبراز اختلافات الجماعة والقومية في الثقافات الغربية وما بعد الكولونيالية منتهية إلى أن النصوص الأوتوبوجرافية يمكن استخدامها كأداة لتشكيل الهوية القومية حيث إنها تصور أوضاع الانتماء أو الانسلاخ وتسجل تاريخ الأمة، وهو ما يبرز على نحو واضح في كتابة لطيفة الزيات، وعلى نحو أكثر استخفاء في كتابات لسنج وديراس.

٦) الكتابات المغتربات بالرجوع إلى تسليمة نسرين، ودوريس لسنج، وجين ريس<sup>(٦)</sup>.

هذه رسالة ماجستير تتناول ثلاث كتابات مغتربات، مخلفات الجنسية، ولكنهن يكتبن جميعاً بالإنجليزية في ضوء مدرستين من مدارس النقد: نقد النوع gender والنقد النسوي.

وتتألف الرسالة من:

مقدمة

الفصل الأول: "مبيلا: فترة صباي في بنجلاديش" لتسليمة نسرين (حيث تناقش الباحثة القهر الواقع على الفتاة طفلة ومراقة وناضجة، والعنف الذكري، والحياة الجنسية والرق وإساءة تفسير الدين، والمنفى بدنيا ونفسيا، وجهة النظر القصصية).

الفصل الثاني: "المفكرة الذهبية" لدوريس لسنج (وفيه تناقش موضوعات القهر الذكري، والمرأة المتحررة، وعلاقات الآباء والأبناء، والتشطي في علاقته بالتحليل النفسي، والرحلة نحو التكامل).

الفصل الثالث: "صباح الخير أي منتصف الليل" لجين ريس (وفيه تناقش خيط الافتقار إلى هوية).

خاتمة

هوامش

ببليوجرافيا

وتوضح مقدمة الرسالة الفرق بين الأدب النسوي وأدب المرأة وذلك من خلال مسح تمهيدي ودراسة تحليلية لنقد النوع والنقد النسوي وما مر به هذا الأخير من أطوار وما يمثلته من أنماط. فتمة نسوية إسلامية، وأخرى سياسية، وثالثة ثقافية. وتسلط الدراسة الضوء على أثر الثقافة والنوع في أعمال الكاتبات موضوع الدراسة وكيف أدى بهن القهر الذكري في مجتمعاتهن إلى الاغتراب والمنفى.

ويحلل الفصل الأول رواية تسليمة نسرين "مبيلا: فترة صباي في بنجلاديش" (١٩٩٨) موضحاً ملامح النسوية الإسلامية وكيف يمكن تحليل أعمال نسرين على أنها نتاج

نسوية مشغولة بالتهور الواقع على الإناث في مجتمع ذكرى مما يؤدي بالكاتبة إلى الاغتراب بدنيا ونفسيا.

ويتناقص الفصل الثاني رواية نوريس لسنج "المفكرة الذهنية" (١٩٦٢) في ضوء النسوية السياسية مبيّنا كيف أن العيش في عالم حديث مثلك متشظي يدفع بالنساء إلى الوقوع تحت سيطرة الهيمنة الذكرية مما يؤدي - بدوره - إلى اغترابهن . وتتبع اتجاه لسنج النسوي كما يتبدى في روايتها.

ويقدم الفصل الثالث تحليلا لرواية جيل ريس "صباح الخير أي منتصف الليل" (١٩٣٨) وعلاقتها بالنسوية الثقافية، حيث ترى نساء يعشن في عزلة عن المجتمع يبحثن عن رجال يمكنهن أن يساعدوهن على التغلب على مشاكلهن. ويبحث النساء عن الرجال موضوع أدى بالنقاد إلى وصف ريس بأنها تكتب "أدب المرأة".

وفي أعقاب هذه الدراسة التحليلية النقدية نصل إلى الخاتمة التي تلخص نتائج البحث في ضوء مدرستي النقد المذكورتين أعلاه.

وتضم البibliوجرافيا عناوانات الروايات الثلاث المدروسة فضلا عن مراجع ثانوية تشمل نماذج من النقد النسوي ونقد النوع رجعت إليها الباحثة.

وأفادت الباحثة من دراسات أساسية في موضوعها مثل: "الجنس الثاني" (١٩٤٨) لسيمون دي بوفوار، و"السياسة الجنسية" (١٩٧٠) لكيت ميليت، و" وراء الحجاب" (١٩٧٥) للفاطمة المرنيسي، و"مولود من امرأة" (١٩٩٧) لإدوين رثن.

#### الهوامش:

(١) نقل اللغة المجازية في ترجمة سميت - فإن دايك لسفر أيوب إلى اللغة العربية نقلا عن نسخة "الملك جيمز" الإنجليزية، رسالة ماجستير لزمين فوزي إبراهيم تحت إشراف أ.د. محمد محمد عثاني، كلية الآداب جامعة القاهرة ٢٠٠٨.

(٢) الحرب في شعر شعراء بريطانيين من الرجال والنساء مع الإشارة بوجه خاص إلى ولفرد أوسن وفيرا برين: دراسة مقارنة، رسالة دكتوراه لأمل حمزة محمد، تحت إشراف أ.د. محمد محمد عثاني، أ.د. محمد نجم، أ.د. حسن جاب الله، كلية الآداب، جامعة طنطا ٢٠٠٨.

(٣) خبرة الحرب في قصص ستفن كرين، رسالة ماجستير لرباب حامد عبد الفتاح تحت إشراف أ.د. جمال عبد الناصر، كلية الآداب، جامعة بني سويف ٢٠٠٨.

(٤) الحنين إلى الماضي في روايات جون تشيشر، رسالة ماجستير لسماع حناد أحمد، تحت إشراف أ.د. جمال عبد الناصر، كلية الآداب، جامعة بني سويف ٢٠٠٨.

(٥) الذاتية والجماعة: سير ذاتية لنوريس لسنج ومرجريت ديراس ولطيفة الزيات، رسالة دكتوراه لتحية خالد جمال عبد الناصر، تحت إشراف أ.د. ملك هاشم، كلية الآداب، جامعة القاهرة ٢٠٠٧.

(٦) الكائنات المغتربات بالرجوع إلى تسليمة نسرين، ونوريس لسنج، وجين ريس، رسالة ماجستير لهبة محمد عبد العزيز، تحت إشراف أ.د. ساليثاس عبد اللطيف، أ.د. حمزة أحمد هيكمل، كلية الآداب، جامعة حلوان ٢٠٠٨.

# مناهج دراسة الأدب العربي في مائة عام



عرض: خالد أبو الليل

(١)

على مدار أربعة أيام عقد قسم اللغة العربية بآداب القاهرة مؤتمره الدولي السنوي في الفترة ٢٠ - ٢٣ فبراير ٢٠٠٧، تحت عنوان: "مناهج دراسة الأدب العربي في مائة عام". وقد عُقد المؤتمر تحت رعاية الدكتور علي عهد الرحمن يوسف رئيس جامعة القاهرة، وإشراف الدكتور أحمد عبد الله زايد عميد كلية الآداب، و برئاسة الدكتورة مي يوسف خليل رئيس قسم اللغة العربية وآدابها. والمؤتمر أقيم على شرف الدكتور حسين نصار، في إطار احتفالية جامعة القاهرة بمئويتها الأولى. وشاركت فيه سبع عشرة جامعة عربية بالإضافة إلى الجامعات المصرية. كما بلغ عدد الأبحاث التي أُلقيت في المؤتمر اثنين وأربعين بحثاً. وصدرت أعمال المؤتمر في كتاب ضخماً<sup>(١)</sup> يضم اثنين وعشرين بحثاً كاملاً، وعشرين ملخصاً لبعض الأبحاث التي تعذر الحصول عليها كاملة. ومن يتأمل هذه الأبحاث يستطيع أن يصنفها إلى قسمين، هما:

(١) قسم الدراسات التي تعرضت لدراسة أحد المناهج الأدبية، سواء على المستوى النظري أو التطبيقي. وهو قسم تنوع بين دراسة النصوص والنظريات الأدبية القديمة والمعاصرة؛ للتعرف على مدى التطور الذي لحق بالدرس الأدبي والنقدي في الجامعات العربية. وقد بلغ عدد دراسات هذا القسم إحدى عشرة دراسة.

(٢) قسم الدراسات التي تصنف في باب "نقد النقد"؛ لتقييم الجهود النقدية لعدد من أعلام النقد العربي. ويمكن تصنيفها تصنيفاً تاريخياً، إذ تعرضت تسع منها لجهود أعلام النقد في العصر الحديث (طه حسين، بلاشير، أمين الخولي، محمد مندور، يوسف خليل، نجيب البهيتي، علي الراعي). في حين تعرضت دراسة واحدة لناقذ أندلسي قديم، هو ابن بسام، وتعرضت أخرى لتقييم النقاد المعاصرين للבלغة العربية. وقد بلغ عدد دراسات هذا القسم إحدى عشرة دراسة أيضاً.

أما عن دراسات المحور الأول (المنهج: نظرياً وتطبيقياً)، فإن أول الدراسات التي تواجهها، دراسة الباحث الأردني يوسف بكار العنونة بـ "جدل النظرية النقدية العربية". وتطرح الدراسة سؤالاً حول أسباب غياب النظرية النقدية العربية؛ وقد تعرض الباحث للتيارات المختلفة التي راحت تبحث في هذه القضية، ما بين التيار التراثي والتيار التغريبي والتيار التوفيقي بينهما، ثم عرض لآراء أعلام هذه التيارات ومواقفهم الفكرية، مثل: صبري حافظ، وحسام الخطيب، وشكري عياد، ومصطفى ناصف، وعبد العزيز حمودة، وجابر عصفور، وسيد البحراوي. كما عرض للمشكلات التي تعترض تحقيق هذه النظرية من وجهة نظره. ويرجع الباحث عدم إنتاجنا للمعرفة إلى أمرين، أحدهما: رغبة الآخر في إبقائنا في حالة التخلف، وثانيهما: حرص العرب أنفسهم على الانغماس في واقعهم التخلف. وينتهي الباحث ورقته بدعوته إلى ضرورة استقراء التراث العربي، كأساس لبنى عليه نظريتنا النقدية.

كما يضم هذا القسم مجموعة من الدراسات، منها:

- دور المؤثرات الغربية في تطوير مناهج دراسة الأدب العربي، للدكتور المصطفى عمراني؛ وفيه يتناول تأثير الحركة النقدية العربية بالمناهج الغربية، بدءاً من كتابات المصطفى وطه حسين وميخائيل نعيمة والتي اتسمت كتاباتهم - كما يقول - بالقطعية المعرفية مع التراث العربي، متأثرين بالمنهج التاريخي الغربي الذي وضع أسسه ييف وتين ولانسون. ثم يتتبع الحركة النقدية العربية والمناهج التي عرفت في العقود التالية. فهناك موجة المناهج الاجتماعية، التي تعد تطوراً للمنهج التاريخي، ومنها المنهج السوسولوجي والأيدولوجي والواقعي وبذور المنهج النفسي. وقد توقف عند أهم أسئلة هذه المرحلة والتي تمثلت في السؤال عن وظيفة الأدب، مع إغفال السؤال عن ماهيته. ورأى أن هذه المرحلة امتدت حتى السبعينيات. ومع نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات، بدأت تسيطر موجة الحداثة على المشهد النقدي العربي بعد تحول الممارسة النقدية من المنهج الجدلي ترويجياً عبر البنيوية الذكونية نحو تخوم البنيوية الشكلية؛ ومن ثم فرض التساؤل عن ماهية الأدب وقوانينه الجوهرية نفسه في هذه المرحلة. ومع بداية التسعينيات بدأ المشهد النقدي العربي يركز على نظريات التلقي والتأويل.

- بلاغة النص الشعري القديم بين ثوابت المنهج ومتغيرات القراءة للباحث المغربي الدكتور محمد الأمين السعدي؛ تدور الورقة حول بلاغة الشعر القديم في ضوء المناهج النقدية الحديثة. ويعالج ذلك من خلال خمسة محاور، منها: بلاغة النص الشعري القديم بين الحفاء والتجلي، وكيفية القراءة وسبل تحقيقها، وإشكال المنهج وطبيعة المقاربات، ومدى إمكانية الربط بين المناهج القديمة والحديثة، مستعرضاً محاولات عدد من النقاد العرب الذين حاولوا التوفيق بينهما، مثل عبد القادر القط ومحمود شاعر ومصطفى ناصف وشكري عياد. ويرى أن المنهج التكاملي أنسب للمناهج لدراسة النص الشعري، من خلال التركيز على ثلاث زوايا: تاريخية وإبداعية ونقدية.

- مدخل إلى دراسة الأدب العربي القديم، اعتماداً على نظرية "الحجاج"، للباحثة التونسية الدكتورة سامية الدريوي: تتوقف الباحثة عند مفهوم الحجاج وبنيته وأساليبه. فتؤرخ للمفهوم منذ أرسطو، وتناولها في البلاغة اليونانية والعربية. وتعرض بعد ذلك لأنواع الحجج وفق منطقيتها وتصنيفها، وقد تمثلت في خمسة أصناف: الحجج شبه المنطقية، حجج تتأسس على بنية الواقع، حجج لا تتأسس على الواقع، الحجج التي تستدعي القيم، الحجج التي تستدعي المشترك. ثم تقوم بدراسة مظاهر الحجاج في قصيدتين، إحداهما: في المدح، وهي لامية كعب بن زهير، والأخرى في الاعتذار، وهي عينية النابغة. وتنتهي الباحثة إلى أن الشعر في القصيدتين ينهض بوظيفة حجاجية، فتلون أساليبه وتنتقى معانيه، وتخير ألفاظها بشكل يساهم غاية الخطاب ويلامز رؤية الشاعر للأشياء، ويساعد على النفاذ إلى عالم المثالي ومناطق فكره وشعوره؛ بهدف إقناعه.

- وفي دراستها، "قراءة النص الجاهلي: تعدد زوايا المنهج"، تحاول الدكتورة مي يوسف خليف، إعادة قراءة النص الجاهلي طارحةً عدداً من الأسئلة حول الحدود التاريخية والعصر والدرسة الإبداعية التي ينتمي إليها النص الشعري الجاهلي. وترى ضرورة توافر عدد من الآليات والأدوات التي تتمثل فيما يلي: (١) الاقتراب من الطبيعة النوعية للنسق اللغوي والتصويري والمجمعي في درجة تغافله مع السياق المجتمعي الذي أفرز ذلك النسق. (٢) الاقتراب من المعجم الجاهلي بالخبرة والمران والمراجعة أو الاطلاع على مصادره. (٣) القدرة على إدراك الطاقات اللغوية والتصويرية التي تصنع العلاقات اللغوية والشحنات التصويرية والمجالات الدلالية، وصولاً إلى البنية الكلية للنص. (٤) ضرورة التعرف على بنية المجتمع الجاهلي وطبقاته. (٥) الاتساع في القراءات البيئية في علوم الاجتماع والنفس والأديان والتاريخ والاقتصاد والجريمة. (٦) ضرورة امتلاك آليات المنهج الجمالي وأدواته.

- العربية وبنورها الرائد في نشأة منهج البحث اللغوي المقارن، للباحث السعودي الدكتور حامد الشنيري: وفيه يحاول الباحث دراسة الخصائص المشتركة للغات السامية، من حيث الصوت والكلمة وبناء الجملة. يتحدث - بعد ذلك - عن العربية والدرس اللغوي المقارن، وكيف أن الدراسة اللغوية المقارنة عرفها العرب الأوائل كالخليل بن أحمد، والسهيلي، وابن الحاجب. وفي العصر الحديث، فقد أصبح للدراسة المقارنة وضعها الخاص، فتمحورت - كما يقول الباحث - في ثلاثة محاور رئيسية، هي: المقارنة المكانية، المقارنة العرقية أو السلالية، المقارنة النوعية.

أما المحور الثاني الذي تدور حوله أبحاث هذا الكتاب، فهو (دراسات نقد النقد)، التي قامت باستقراء وتقييم جهود أحد دارسي الأدب العربي، سواء كان من الدارسين القدماء أو المحدثين، العرب أو المستشرقين. ومنها:

- حديث الأربعماء ومنهج درس الأدب عند طه حسين للدكتور سامي سليمان: تتخذ الدراسة من ظاهرة الغزل الأموي، التي شكلت القضية المحورية في الجزء الأول من "حديث الأربعماء" موضوعاً للدرس والتحليل. ويشير الباحث إلى اعتماد طه حسين على كتاب الأغاني للأصفهاني كمصدر أساسي، وقد شك طه حسين في وجود عدد من شعراء الغزل العنري وكان

له مبرراته في ذلك، غير أن هذا الشك دفعه إلى تناول الجانب المتعلق بالمرويات والحكايات والأخبار التي وردت في الأغاني حول هذه الظاهرة؛ للكشف عن خصائصها. وقد مرت دراسة الظاهرة بعدة مراحل: تصنيف الشعر، وتحليل الأسباب التي ولدت الظاهرة، وبيان السمات الشعرية، ثم تقديم عدد من النصوص الشعرية على نحو يمثل كل الاتجاهات. ولقد استند طه حسين في تحليله للظاهرة على مفولتي "البيئة" و"العصر" عند تين، ورفضه الضمني لمقولة "الجنس" مما يعني اعتماده على الجوانب الاقتصادية والاجتماعية في تفسير التاريخ الأدبي. — مناهج تجديد أمين الخولي في الدرس الأدبي، للدكتور عوض الغباري: يتحدث عن مناهج التجديد في الأدب العربي عند أمين الخولي، واهتمامه بدراسة الشخصية المصرية وأثر مصر في الأدب العربي. وقد تمثلت إحدى آليات التجديد عنده — كما يقول الغباري — في محاولته ربط القديم بالجديد من خلال ما اسطرح عليه "علم النفس الأدبي" بوصفه وسيلة وغاية للتجديد في دراسة الأدب والبلاغة والتفسير. ومن خلال ما أسماه الخولي بالمنهج النفسي الأدبي، سعى إلى تطبيق هذا المنهج على دراسة التفسير والنص الأدبي. وكان ممن طبق عليهم هذا المنهج "أبو العلاء". أما عن منهجية الخولي في دراسة الأدب المصري، فإنه يتبنى شعار "اللباق تأثير في الطبايع"، وذلك في عرش منهجه الإقليمي في دراسة الأدب العربي، أي دراسة الأدب بناء على أثر البيئة فيه لبيان خصائصه وسماته المميزة لشخصيته. وذلك بهدف بث الروح في الأدب القومي، وإحياء للهوية التي طمسها الاحتلال. وفي هذا رد من الغباري على من فهموا منهج الخولي فهما خاطئاً، لانتزاعه من سياقه التاريخي.

— نجيب البهيبتي ومنهجه في تاريخ الأدب، للدكتور محمد عبد الحميد خليفة: ارتسم البهيبتي — كما يقول الباحث — منهجاً خاصاً به في تأريخه للأدب العربي، يقوم على تقسيم نوعي للصور الأدبية المتعاقبة (ما بين عصر الشعر ذي الطابع الفني، والعاطفي، والعقلي) يقطع النظر عن القسمة السباسة التقليدية لها. ثم يذكر الباحث الخصوصيات الفنية التي حددها البهيبتي لكل عصر منها، كما توقف عند القضايا النقدية التي أثارها في كتبه. وينتهي الباحث إلى أن هذا المنهج الذي تبناه البهيبتي لا يبتعد كثيراً عما سبق أن استخدمه مؤرخو الأدب الآخرين، إنه فقط أراد أن يحرر نفسه من حدة التقسيم السياسي، ليعطي لدوقه الفرصة في التعامل مع القضايا الأدبية. ثم إن البهيبتي احتكم إلى الثنائية نفسها التي حكمت مؤرخي الأدب، وهي ثنائية العقل والنوق، وأن الفرق فقط يتضح في الترتيب الذي قدم به النوق على العقل.

— قضية تأصيل المسرح العربي عند "علي الراعي": قراءة في منهجه النقدي، للدكتورة صوفيا عباس: تقوم الباحثة باستقراء عدد من مؤلفات الراعي للتعرف على أهم الرؤى النقدية المسرحية عنده. فهو قد انشغل بقضية تأصيل الظاهرة المسرحية، بهدف إثبات معرفة العرب قديماً ببعض أشكال العروض التمثيلية واعتباره لبعض الفنون القصصية العربية التراثية مثل المقامة، فنا تمثيلاً. وباستقراء الباحثة لمجلد "مسرح الشعب" تنتهي إلى القول بإيمان الراعي بأهمية الفنون الشعبية كمصدر إبداعي يُستقى منه المسرح؛ ليكون نابعاً من الشعب وموجهاً إليه معاً. وترى أن الراعي لم يعن بمنهج بعينه في تناول قضية التأصيل، وإنما استفاد بعدد من المناهج مثل التاريخي والمقارن والوصفي.

– "بلاغة النص الأدبي: الأصول والامتدادات" للباحث الدكتور محمد مشبال: ترى الورقة أن هناك بلاغتين منذ القدم، إحداهما تعيل إلى التقنين والتصنيف، والأخرى تنزع إلى الحرية والرحابة والتفسير. ويعرض الباحث للبلاغة بين التخويل والتداول، وفيه يستقرئ جهد الباحث محمد العمري في كتابه "البلاغة الجديدة بين التخويل والتداول" الذي فتح فيه المجال لدراسة الخطاب النثري السردى (السيرة الذاتية والخير). وقد أخذ الباحث عليه تركيزه على الدراسات البلاغية الغربية، وعدم إقامة حوار مع الاجتهادات البلاغية العربية القديمة والحديثة، والأنجلوسكسونية. ورغم ذلك فإن مزجة الكتاب تنهدى في خوضه في إشكالية علاقة التخويل بالتداول من منظور البلاغة العربية القديمة، ممثلة في كتاب القرطاجني "منهاج البلاغة". وينتهي الباحث إلى القول: (١) إنه لا يخلو نص من مقومات البلاغة التي شكلت عمود الدرس البلاغي منذ أرسطو. (٢) إن تقاطع الوظيفة الأدبية والبلاغية متعدد الصور، مما يفيد أن التخويل والحجاج متداخلان.

### (٣)

وقبل أن أنتهي من هذا العرض الموجز، أود أن أشير إلى القسم الثالث من الكتاب، والذي يضم ملخصات أبحاث أُلقيت في المؤتمر، منها بحث الدكتور محمود الربيعي: "نحو منهج ملائم في دراسة الأدب العربي"، الذي يقترح فيه المنهج اللغوي لدراسة الأدب العربي. وبحث الدكتور عبد الملك مرتاض "النقد الاجتماعي أو علم اجتماع الأدب"، وفيه يرى ضرورة تقديم الرؤية الاجتماعية لدراسة الأدب العربي. وبحث "المركز المعرفي لمؤرخي الأدب العربي" للدكتور عبد الله التلاوي، الذي يحاول أن يطرح فيه مجموعة من القضايا المرتبطة بأسول التاريخ لأدبنا العربي القديم. وبحث "العلاقة بين الرواية والسيرة الشعبية" للدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي. وبحث الدكتور سليمان العطار "الموتيف بين الأدب الشعبي والأدب الفردي"، الذي يسعى إلى تقديم منهج بنيوي مقترح يقوم على الموتيف لتطبيقه على القص الفردي المعاصر وعلى الدراما مع إمكانية تطبيقه على الشعر. أخيراً بحث عماد عبد اللطيف بعنوان "منهج تحليل الخطاب الرئاسية: دراسة في المنجز العربي"، وفيه يعتمد على الخطاب الرئاسية كمادة للدراسة؛ هادفاً إلى تقديم خريطة أولية لرصد مناهج ومقاربات تحليل نوع محدد من الكلام السياسي هو الخطاب الرئاسية على المستوى العربي.

بعد هذا العرض يمكننا أن ننتهي إلى القول بأنه لا تزال بعض القضايا الأساسية التي تفرض نفسها على الساحة النقدية والثقافية العربية دون أن تُحسم بعد، والتي منها: الموقف من التراث، العلاقة بين القديم والجديد، البحث عن نظرية عربية أو إسلامية، كما يسميها البعض. ولأنك أن التطورات التي حلت بالثقافة العالمية في النصف الثاني من القرن العشرين تهيئ بقوة لإعادة النظر في الأطروحات التي قُدمت لحل تلك القضايا، أو قد تفتح الباب لبحث قضايا جديدة جذرية. وفي الحالتين ستظل قضية المنهج جوهرية تستمد أهميتها من قدرتها على الإسهام في تقديم حلول ملائمة لمشكلات الثقافة العربية المعاصرة.

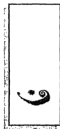
الهوامش:

(١) صدر الكتاب في ٨١٢ صفحة، عن كلية الآداب، جامعة القاهرة في سبتمبر ٢٠٠٧.



في

## الأدب والنقد



ماهر شفيق فريد / عرض: عزة شبل محمد

(١)

ينحوي الدكتور ماهر شفيق فريد في هذا الكتاب منحى بانثورامياً موسعاً يعرض من خلاله الواقع الثقافي كما تمثله وآراءه. فهو يصرح في تصديره لكتابه باتساع عنوانه، وكونه فشقافاً بما يكفي لأن يتدرج تحته كل ما قرأ وكتب على مدى حياته الزاخرة بالعلم والعطاء. ولكنه مع هذا الاتساع - وهذا ما نلمحه ونحن نطالع صفحات الكتاب - يحاول دائماً الانطلاق من هذا التنوع البانثورامي والاتساع المعرفي، إلى التماس المعايير والمبادئ المحركة للواقع الثقافي الذي يراه. وهو في سبيل ذلك يصرح أن رؤاه تتماس مع أنساق فكرية مختلفة، في مجالات الفلسفة والتاريخ وعلم النفس والفنون، مما لا يمكن فهم الأدب بدونه. إن هذا العمل الذي بين أيدينا يمسير برؤى خبير في واقعنا الثقافي يرصد ما يتوافق ومقاهيم الأدب وحدوده ومعاييره، ويستبعد كل ما دون هذا، وكأنما يفصل بذلك بين الغث والثمين.

إنه يلقي الضوء على ملامح بعينها في واقعنا الثقافي وشخصياته البارزة، وفي نفس الوقت يكشف عن زوايا قد لا تكون معروفة بدرجة كافية من لوحة هذا الأدب متعدد الأوجه. والأدب كما رآه المؤلف بعين ناقدة نتاج لصراع دائم، صراع مستمر منذ بدأت بواكير عصر النهضة المصرية على يد رفاة الطهطاوي. إنه الصراع بين الثقافتين الشرقية والغربية. ولعل إدراك الدكتور ماهر شفيق لعناصر الصراع جعله يرصد كل لقاء بينهما، وهو ما بدا بشكل واضح من خلال مباحث الكتاب:

- دراسات من الأدب العربي المعاصر.
- دراسات من آداب أجنبية.
- دراسات في الأدب المقارن بين الشرق والغرب.
- دراسات في فن الترجمة.

والفكرة كما يراها الكاتب تتمثل في وجود نصوص أدبية تتأسس على معايشة حقيقية لرؤية واقعا ثقافي الاجتماعي ذي الطبيعة الخاصة والذي يحوي فيما يحوي معاناة مبدعيه وتجاربهم القاسية والعميقة، التي تظهر شدة ارتباطهم وقربهم منه. وبالطبع فهي قضايا يرصدها الدكتور ماهر شفيق ملتصقا بإياها في كل ما رأى وسمع من آداب عربية. وهي عنده انعكاسات للبناء الاجتماعي والسياسي للمجتمع المصري، كما يعيشه الأديب بحس مختلف، ونفس تسمو فوق الحيوانية لتلتصم طريق الإنسانية الضائعة في معاناة ومكابدة مستمرة.

يتضح هذا التتبع مع إثارته لموضوع "أدب السجون" في أدبنا العربي. وهذا الأدب معتد عبر تاريخنا القديم والحديث، فمنذ ظهور أشعار الأسر والسجون في الأندلس لم يتوقف هذا الرافد عن مد أدبنا العربي بالعديد من التجارب والإبداعات. واستمرارا لذلك في الحاضر نرى أديبا يسجلون تجربة السجن مثل عبد الرحمن منيف، ونبيل سليمان، وفاضل العزاوي وغيرهم، مع اللجوء للتفاصيل الواقعية المؤلمة مهما كانت قسوتها أو بشاعتها.

ويجدر الدكتور ماهر شفيق هذه الكثرة من أدب السجون برؤية واعية في ستة جوانب: مناخ القهر العام، واستشرأ الفساد، والتوثيق الدقيق لحياة السجن؛ وإسقاط التاريخ على الحاضر، وسيكولوجية التعذيب البدني والمعنوي؛ والفانتازيا الجنسية التي يخلقها حرمان السجين.

ومن الموضوعات الأخرى التي أثارها كاتبنا "أدب المعركة" أو "أدب الثورة". وهذا الأدب يتميز دائما بالغاؤل والإيمان بالنصر والصدور عن عاطفة صادقة وإحساس وانفعال صادقين؛ مما يكسب العمل الأدبي قوة وخلوًا وصلاحيه للتطبيق في كل زمان ومكان. ويقرر د. ماهر شفيق أن العديد من الأنواع الأدبية استجابت لهذا الأدب كالمسرحية والقصة القصيرة والرواية والمقالة، وإن كان يرى أن الشعر - لطبيعته - أسرع الفنون استجابة إلى الحدث التاريخي؛ لما عُرف به الشعراء من حساسية مرهفة تجعلهم قرون استشعار الجنس البشري. وهو في سبيل ذلك يعرض للعديد من الأمثلة الخاصة بالقالات والأشعار والقصص القصيرة والروايات والمسرحيات وتقييمه لكل منها، في ضوء المعايير والخصائص التي استخلصها.

ويخصص الدكتور ماهر شفيق الجزء الباقي من هذا المبحث العام للحديث عن أهم أعلام الأدب والنقد (لاحظ أنها ثنائية العنوان). وبالرغم من أنه ذكر الكثير منهم شعراء وكتابا فإنه اختص الأديب الكبير نجيب محفوظ والنقاد الكبير الدكتور عز الدين إسماعيل بالخط الأوفر من التجهيل. وهو يتتبع عند كليهما معاً السيرة، ولكنه لا يعرض لنا أحدًا متلاحقة في حياتهما الثقافية فقط، بل يكشف عن محطات أساسية عند كلٍّ منهما؛ تظهر لنا مع كل منها مرحلة من مراحل الحياة الثقافية.

فأهم ما ميز نجيب محفوظ، بما يري المؤلف، أنه لم يعتمد على أمجاده السابقة، ولذلك لم يتوقف عن النمو الفكري وإرتداد الأفاق الجديدة. وهذا ما يتضح من خلال تتبع مراحل الإبداع لديه؛ فقد مر بثلاث مراحل: مرحلة الرواية التاريخية، ثم مرحلة الواقعية، وأخيراً المرحلة الفكرية الفلسفية. هذا بالإضافة إلى ثقافته الواسعة التي ظهرت من خلال تجليات عناصر العلوم البحتة وعلوم التلخيص والنفس والاجتماع في رواياته؛ مما منحها ثقلاً ووزناً عقلياً رفيعاً. والأدب يتميزه عند نجيب محفوظ لم يعد إنشاءً فارغاً ولا براعة لغوية ولا زخرفة

شكلية وإنما هو محاولة جادة لاستكناه معنى الوجود ومسألة القيم التي نحيا بها، وتبسيط أشعة العقل الناقد على قضايا السياسة والاقتصاد والمجتمع والدين والأخلاق.

وفي حديثه عن الراحل الدكتور عز الدين إسماعيل يقرر أنه اتصل بكل فروع الدراما في كتاباته، بما تتضمنه من صراع وتوتر ومواجهة، في نبرة رجولية حازمة، ولكنها بعيدة عن الدوجماطيقية. وهو دائم المسألة للمسلمات التقليدية، يؤمن بتعدد أوجه الحقيقة، مفتوح أبداً على الجديد، ويرى أن من لا يتقدم يتأخر. إنه امتلك روح التساؤل الدائم التي لا تنقطع بمنجزات السابقين وإنما تتطلع دائماً إلى اختراق الحدود واستشراف أفق جديد.

ثم يعرض الدكتور ماهر شفيق لأعمال عز الدين إسماعيل النقدية والأدبية. وهو خلال ذلك يعرض آراء النقاد في كتبه، أمثال الدكتور أحمد كمال زكي والدكتور عصام بهسي، بالإضافة إلى آرائه هو عنه. ومن كتب عز الدين إسماعيل التي تناولها المؤلف "التفسير النفسي للأدب"، "الأدب وفنونه"، "المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي"، "روح العصر: دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة". ومن أعماله الأدبية ديوان "دمعة للأسى.. دمعة للفرح"، وديوان "هوامش في القلب"، والمسرحية الشعرية "سحاكة رجل مجهول". هذا بالإضافة إلى ترجماته الكثيرة والمهمة، مثل ترجمته لكتاب "نظرية الخطاب"، وكتاب "نظرية التلقي" لروبرت هولب.

وكما عرض الدكتور ماهر شفيق للمشهد الأدبي العربي وركز على أعماله النقاد والروائيين نراه يعرض المشهد الأدبي الغربي. ومن ذلك حديثه عن ازدهار أدب السير والتراجم بوجود أربعة عشر علماً من أعلام الأدب والفن والعلم يكتبون فيه. كما يتحدث عن الروائي الهندي الراحل "راجا راو" ورحلته الطويلة مع الرواية، والتي تميز فيها بكثافة فكرية وإحاطة ثقافية شاملة بتاريخ الهند السياسي وتكوينها الثقافي والعربي والاجتماعي والجغرافي البالغ التعقيد. وفي مقالة أخرى يتحدث في أخرى عن موهوبين الروائي الشاعر الأرجنتيني الراحل، وآثاره الفنية ما بين رواية وشعر، ومشاركات أدبية. ويلمح الدكتور ماهر شفيق إلى تأثيره بكافكا وهيمنجواي وروبرت لويس. كما أنه تأثر بالفلسفة المثالية لشوبنهاور، ويكتب "ألف ليلة وليلة" وبالتراث العربي، وضمن العديد من أعماله آيات من القرآن الكريم.

## (٢)

وفي الجزء الخاص بالأدب المقارن يعرض الدكتور ماهر شفيق برؤيته الناقدة، أمثلة للحوارات الممتدة بين الثقافتين العربية والغربية. ويتحدث في أول مباحثه المقارنة عن رحلة هنريك إبسن في الثقافة العربية، والتي اتخذت طريقين: فبعض الأعمال أولت اهتمامها الأكبر لأفكاره الفلسفية والنفسية والاجتماعية والسياسية، مثل كتابات العقاد وسلامة موسى ودريني خشبة، في حين أعطى البعض الآخر الأولوية لتقنياته المسرحية، في مثل كتابات علي الراعي وهاني مطاوع وهدي حبيشة. ومن ناحية أخرى فإننا نجد ميل بعض الكتاب إلى عقد مقارنات بين إبسن وشعره، مثل مقالة العقاد "من إبسن إلى هيكل" ومقالة محمد غنيمي هلال "جبهة الغيب".

وبناقش الدكتور ماهر شفيق في مبحث آخر قضية تأثير البيئة الثقافية المعتللة بذلك المزيج بين الأدب العربي الكلاسيكي والأدب الغربي في شخصية الشاعر إبراهيم ناجي. والحقيقة

أن حسن ناجي الثقافي وعبقريته اللغوية التي جعلته يترجم العديد من الآثار الأدبية الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية والروسية - بالإضافة إلى تكوينه الرومانتيكي المعاصر لحركة التجديد التي قادها العقاد والمازني وشكري، وجبران ونعمية - كل هذا جعله مبدعاً مصرياً عربياً إنسانياً متميزاً، لا يشبه سواه من الوجوه ولا يختلط بغيره من الأصوات. وفي حديثه عن توفيق الحكيم يعرض لنا الدكتور ماهر شفيق اهتمام الغرب به وبفكره، الأمر الذي جعل بعض أعماله يترجم إلى ثنائي لغات: الفرنسية، الإنجليزية، الروسية، الإيطالية، الإسبانية، الألمانية، الرومانية، العبرية. ويعرض كاتبنا لبعض أعمال الحكيم المترجمة وآراء النقاد الغربيين فيها، على تميزها وتنوعها بين قصة ومسرحية. ويستخلص من هذا العرض البانورامي نتيجة مهمة، هي أن الحكيم من منظور النقد الأنجلو أمريكي كاتب عظيم بالمقياس المحلي، ولكنه لا يمثل شيئاً يذكر على الخريطة العالمية. كما ينبه إلى أن للحكيم جانباً لم يُنقل بعد إلى الثقافة الغربية - على غزراته - وهو المقالة الفلسفية والاجتماعية والنقائشية والأدبية والنكائية والإصلاحية.

وعندما ينتقل الدكتور ماهر شفيق للحديث عن الدراسات التي قدمها عن فن الترجمة، فإنه يسلط الضوء على قضية مهمة وهي النهوض بهذا الفن. وقد كان منطلقه في إشارة هذه القضية الحديث عن المترجم ذاته، وعوامل نجاح ترجمته. ويرى أن نجاح المترجم يتوقف على امتلاكه لأمرين: الحس الثقافي الأدبي: فالتترجم مثل الأديب يستطيع بحسه الأدبي أن يتقل الرواية أو المسرحية المترجمة لنا كما أرادها صاحبها، بكل ما تحوى من معان وتقنيات، وهو يعطى مثلاً واضحاً لهذا النموذج بالدكتور محمد عناني الذي قدم العديد من التراجم المهمة مثل ترجمته لمسرحيات "الملك لير"، و"مكبث"، و"هاملت". كذلك على المترجم أن يمتلك حساً لغوياً متجدداً: يدعمه بشكل دائم من خلال مطالعته وخبراته في التعامل مع القواميس والمعاجم المختلفة وبنوثر المعارف. كما يجب أن يمتلك معرفة واضحة بقواعد لغته الأم، وإلا فإنه لن يستطيع التواصل مع جمهور قرائه.

ويتحدث د. ماهر في مقالة أخرى عن حركة الترجمة في مصر منذ عهد رفاعة الطهطاوي في منتصف القرن التاسع عشر وحتى الآن، مروراً بمرسوز القوة والازدهار في الترجمة: (طه حسين، والعقاد، والمازني، وفريد أبو حديد...). ويقرر أن ستينيات القرن العشرين شهدت ازدهاراً واضحاً لفن الترجمة، أعقبها في السبعينيات فترة ركود واضحة. وهو في كل هذا يحرص إيجابيات وسلبيات فترة جيل طه حسين وما تلاها إلى يومنا هذا. فمن الإيجابيات اتساع دائرة اهتماماتنا على آداب العالم، فلم نعد قاصرين على آداب أوروبا وأمريكا الشمالية فقط، بل امتد اهتمامنا ليشمل كذلك آداب إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية. ومنها كذلك أن المشروع القومي للترجمة خلق لنا جيلاً جديداً من المترجمين المتخصصين، استطاعوا تحقيق توازن بين المعارف الإنسانية في مجالات مختلفة، من مثل الدكتور أحمد عثمان والدكتور سليمان العطار والدكتور مجدي الملوحي والدكتور محمد مصطفى بدوي. أما السلبيات فهي في رأيه كثيرة: منها أن التقدم الحادث لفن الترجمة كمي بالدرجة الأولى، ولم يواكبه تقدم كيفي. وذلك راجع لجهل بعض المترجمين بقواعد العربية وأسرار الإنجليزية. وعدم وجود ذلك الحس الأدبي والثقافة الموسوعية لدى جيل اليوم، بسبب تدهور التعليم وتغيب ثقافة

التلقين والحفظ في المدارس والجامعات. ومما زاد الطين بلة تضخم أعداد الطلاب، الأمر الذي جعل تواصلهم مع المحاضر غير كافٍ بالرة.

كذلك من السلبيات التي رأها عدم وجود تخطيط بعيد المدى لحاضر الترجمة ومستقبلها حتى نتجنب تكرار ترجمة العمل لأكثر من مرة. ومنها أيضاً عدم وجود تراجم لعلوم مختلفة كالموسيقى والفنون التشكيلية. ومنها كذلك عدم وجود حركة معاكسة واضحة لترجم من خلالها أعمالنا إلى الغرب بلغتهم.

و يرى أن اختيار الأعمال العربية المترجمة للغات الغربية، على قلتها، خضع لمعيارين: معيار لا أدبي: فالغرب يترجم الأعمال التي تخدم أغراضه وتؤكد أفكاره المسيقة عنا. كما أن ثمة دافعا سياسيا محكوماً بأيديولوجية النظم الحاكمة. فضلاً عن اهتمامات دور النشر الخاصة والعلاقات الشخصية التي تؤدي إلى ترجمة أعمال بعينها بغض النظر عن قيمتها الأدبية أو الوظيفية.

وهناك المعيار الأدبي: فالأعمال التي تمتلك طابعاً محلياً وسمات إنسانية عامة من أكثر الأعمال التي يهتم بها الغرب. وترجمة روايات نجيب محفوظ شاهد على هذا. وهناك نقطة مهمة تقيد هذا المعيار وهي أن الغرب، لا يلتفت لقضايا في المجتمع العربي قد حُسمت لديه بالفعل منذ فترة، مثل قضية الأقليات الجنسية وحقوق المرأة. وبالتالي فلا داعي لإثارتها.

### (٣)

امتاز هذا العرض البانورامي للدكتور ماهر شفيق بالتأريخ المنتظم والدقيق لكل الأعمال الخاصة بكاتب معين، وكل ما أثير حولها من مقالات نقدية. وحرصاً منه على ضرورة توفر عامل الدقة في التعامل مع النصوص - نراه يلمح إلى التصويبات اللغوية والتاريخية والعلمية بشكل دائم، مما يعكس موضوعيته ودقته في قراءة النصوص المختلفة.

ومن القضايا التي طرحها في شأن دقة الترجمة ضرورة الترجمة من النص الأصلي، وليس عن لغة وسيطة، حتى يتسنى معرفة العمل من خلال لغته. فمن المحقق أننا نقف الكثير عن العمل حين نقرؤه على بعد نقلتين من لغته الأصلية.

لقد كان لسعة ثقافة كاتبنا ورؤيته الشمولية المنظمة التي ترى كل عمل في حجمه وفي موقعه من الخريطة الثقافية العامة، دور كبير في إلغاء الضوء على ضرورة ترجمة الشرائح الطليعية (لا التقليدية) من أدب المرأة المصرية اليوم، فإننا نريد أن نسمع العالم الخارجي أصواتاً جديدة تخلق بنبض الحياة.

أسف إلى هذا إثارته قضية شعر العامية المصرية، فقد أصبح اليوم حقيقة أدبية تعلق على كل تجاهل، يصنعها كوكبة من الشعراء دائمي التطور رفيعي الموهبة.

والكتاب بما يعرضه من قضايا خاصة بالأدب والنقد ونقد النقد لا يفتح للقارئ نافذة على الثقافة العربية والغربية فحسب، بل يفتح عدة نوافذ وجسور بين الثقافتين، مرشداً ومعيلاً القارئ إلى التمييز بين الغث والسمين.

# فصول نت



## محمود الضبع

[raneemaldabh@hotmail.com](mailto:raneemaldabh@hotmail.com)

عز الدين إسماعيل على صفحات النت :

المعطاء فقط هم الذين يتركون أثرا بعد رحيلهم ، وربما لا ينالون حظهم في الحياة على النحو الذي يليق بهم ، ولكن الموت عادة يكون فاتحةً للالتفات إليهم .  
هكذا تبدو حالة الناقد والأديب والأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل على صفحات الشبكة الدولية للمعلومات (الإنترنت) ، حيث لم يخصص له موقع يضم أعماله الإبداعية والنقدية ومسيرة حركته الفكرية والتنويرية الحقبة ، ولم تدون مقالاته على أهميتها قياساً لما تحملها صفحات النت من غث وThin لفكرين حقيقيين وفير حقيقيين ، فقط عند البحث عن روابط تحوى اسمه تطالعنا المقالات والدراسات التي تضمنت عز الدين إسماعيل مرجعاً لها أو اقتباساً لقوله من مقولاته النقدية المهمة ، أو تطالعنا المقالات - وأكثرها صحفية - التي تنمى رحيله عن عالمنا الذي لم يعبأ كثيراً لفقد علم من أعلام الفكر العربي المعاصر ، وتياراً نقدياً يشكل اتجاهها قائماً بمفرده .  
وفيما يلي نقدم أشهر المواقع التي اهتمت بذكر معلومات عن الراحل عز الدين إسماعيل ، لعلها تحرك فينا الرغبة نحو الاهتمام به على صفحات النت بوصفها وسيطاً من وسائل المعرفة وصناعة المعلوماتية الحاضرة :

• مواقع المجلس الأعلى للثقافة :

<http://www.scc.gov.eg>

ويخصص الموقع صفحة لسيرة عز الدين إسماعيل الشخصية ، تتضمن مؤهلاته ووظائفه والهيئات التي ينتمي إليها وأهم المؤتمرات التي شارك فيها ، وعناوين مؤلفاته :

- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر.
- الشعر العربي المعاصر.
- الشعر العربي المعاصر في اليمن.
- الشعر القومي في السودان.
- المكونات الأولى للثقافة العربية.
- عشرون يوماً في النوبة.
- روح العصر.

- المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي.
- حوليات كلية الآداب بجامعة عين شمس ، ١٩٦١.
- التراث الشعبي العربي في المعاجم اللغوية : دراسة استطلاعية ، ١٩٧٧.
- حركة المعنى في شعر المتنبي بين السلب والإيجاب ، ١٩٧٧.
- الشعر قيمة حضارية.

● موقع مؤسسة جائزة مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري:

<http://www.albabbtainprize.org/poetDetails.aspx?ptid=419>

وتخصص مساحة من موقعها للراحل عز الدين إسماعيل :

- معلومات عنه .
- قصائده .
- إصدارات المؤسسة التي ذكر فيها الشاعر.
- مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين (الجزء الثالث).

● صحيفة ٢٦ سبتمبر الإلكترونية :

<http://www.26sep.net/newsweekarticle.php?lng=arabic&sid=31538>

وتنشر له ثلاث قصائد تحت عنوان "اكتتمالات الدكتور عز الدين إسماعيل مختارات من ديوانه هوامش في القلب"

● موقع منتديات القصة العربية :

<http://www.arabicstory.net/forum/index.php?showtopic=9068>

ويتضمن خبراً متوسط الحجم عن ديوانه الأخير "هوامش في القلب" الصادر عن الهيئة العامة لتصور الثقافة عام ٢٠٠٧م ، وما يثيره في المتلقي من أسئلة .

أما ما عدا ذلك من مواقع ، فليس هناك اهتمام يذكر به ، اللهم إلا تلك الروابط الصحفية التي اهتمت بتأبينه وفاته ، ومنها :

● موقع جريدة الشرق الأوسط :

<http://www.asharqalawsat.com/details.asp?section=19&issue=10312&article=407316>

التي كتب فيها الشاعر جمال القصاص بعنوان : "رحيل عز الدين إسماعيل المثقف الذي أرق السلطة ، أحد رواد الحداثة النقدية طرد من رحمة الهيئات الرسمية ولم يستسلم" ، حيث حاول استعراض سيرته منذ إصداره لمجلة فصول عام ١٩٨٠م مع صديقه الراحل صلاح عبدالصبور ، مروراً بمؤلفاته ودورها الفاعل في الحركة الأدبية العربية ، وانتهاءً برحيله مستعرضاً سيرته الذاتية .

● موقع جريدة القبس الكويتية :

<http://www.alqabas.com.kw/Final/NewsPaperWebsite>

التي كتب فيها الروائي صبحي موسى من القاهرة بعنوان : عز الدين إسماعيل أرسى مشروعا نقدياً ظلم بعدم الاهتمام به .

● موقع جريدة الرياض :

<http://www.alriyadh.com/2007/02/05/article222426.html>

التي كتب فيها سباعي محمد من القاهرة بعنوان : معرض الكتاب الدولي ينعي الراحل عز الدين إسماعيل .

● موقع جريدة الأهالي :

<http://www.al-ahaly.com/articles/05-08-03/1239-opn03.htm>

التي كتب فيها أحمد طه ، بعنوان : عز الدين إسماعيل والعقائنية المصرية.

• موقع مفكرة الإسلام :

<http://www.islammemo.cc/article1.aspx?id=31354>

التي كتب فيها محمد بركة تحت عنوان : وفاة الناقد المصري عز الدين إسماعيل ، ودالت المقالة على كونه أحد أهم النقاد في الوطن العربي والذي واكب ثورة الشعر الحديث منذ بدايتها .

• موقع شبكة الزوراء الإعلامية :

<http://www.alzawraa.net/home/index.php>

وكتبت تحت عنوان : عز الدين إسماعيل (١٩٢٩-٢٠٠٧) وشرح الشعر الحديث ،

مستعرضة مؤلفاته ودوره في حركة الأدب والنقد العربي عبر قرون .

• موقع مجلة أقلام الثقافية :

<http://www.aklaam.net/aqlam/show.php?id=4828>

وكتبت تحت عنوان : "صفحات من حياة الراحل الدكتور عز الدين إسماعيل" مستعرضة

حياته الفكرية والإبداعية وجهوده النقدية عبر مسيرته .

• موقع جريدة السفير :

<http://www.assafir.com>

وكتبت فيها محمد الحماسي: عز الدين إسماعيل .. انطفاء صامت لحياة هارمة ،

مستتبعا رأي بعض النقاد والكتاب المصريين ، ورصدهم لجهود الراحل الفكرية .

ولإزالة السؤال مطروحا ، حول هذه القائمة الشامخة التي تواصلت عبر سنوات مع

معطيات النقد العربي والعربي ، وأرست لكثير من المفاهيم النقدية ، وأرخت لحركة الأدب العربي

والفكر النقدي ، وجاهدت من أجل إعلاء الصوت العربي ، ألا يليق بهذه القائمة أن تحتل مكانتها

على صفحات الشبكة الإلكترونية تسجيلا وتأصيلا ودراسة ، من أجل الإسهام في صياغة المشروع

الثقافي العربي المعرفي ؟





## نبيلة إبراهيم

تعد نبيلة إبراهيم من أبرز الفاعلات في مجال النقد الأدبي المعاصر، حيث عملت على تطويره وتفعيله من خلال كتاباتها النقدية التي تتناول الأدب العربي القديم والحديث. ولها مساهمة كبيرة في دراسة الأدب الشعبي وتوثيقه. كما عملت على تطوير النقد الأدبي المعاصر من خلال كتاباتها النقدية التي تتناول الأدب العربي القديم والحديث. ولها مساهمة كبيرة في دراسة الأدب الشعبي وتوثيقه. كما عملت على تطوير النقد الأدبي المعاصر من خلال كتاباتها النقدية التي تتناول الأدب العربي القديم والحديث. ولها مساهمة كبيرة في دراسة الأدب الشعبي وتوثيقه.

## نبيلة إبراهيم والنقد العربي المعاصر

سامي سليمان أحمد

## نبيلة إبراهيم ودراسة الأدب الشعبي

خالد أبو الليل

## كتابات نبيلة إبراهيم بيلوجرافيا وملاحظات

سامي سليمان أحمد



# نبيلة إبراهيم

## والنقد العربي المعاصر



سامي سليمان أحمد

(١)

من الظواهر اللافقة في حركة النقد العربي المعاصر ذلك الدور المتميز الذي أدته مجموعة من الناقداً منذ بداية ثمانينيات القرن العشرين في التعريف بعدد من الاتجاهات النقدية الحديثة كالبنوية والسميوطيقا ونظريات التأويل والتلقي وغيرها، والإفادة من معطيات هذه الاتجاهات في دراسة بعض قضايا الأدب العربي، وترجمة بعض النصوص الأساسية التي تقدم نظريات هذه الاتجاهات ومناهجها التطبيقية. ومن هؤلاء الناقداً سيزا قاسم وفريال غزول وخالدة سعيد ويعني العيد وهدي وصفي وسامية أسعد وأمينة رشيد، وأما نبيلة إبراهيم فقد كانت من طليعة هذه الكوكبة النقدية النسائية التي برزت على ساحة النقد العربي المعاصر، فرغم أنها تنتمي إلى الجيل السابق لجيل الناقداً المشار إليهن، إذ بدأت تنشر دراساتها في الأدب الشعبي منذ بداية النصف الثاني من الستينيات، فإنها قد سبقت الناقداً المشار إليهن إلى رفد حركة النقد العربي بمدد جديد ينطوي على نموذج من نماذج المعاصرة وذلك حين قدمت واحداً من اتجاهات النقد المعاصر وهو اتجاه الشكلية الروسية لاسيما إنجازات "فلاديمير بروب"، وذلك في كتابها "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية" والصادر في عام ١٩٧٤، وإذا كانت نبيلة إبراهيم قد قدمت قبل هذا الكتاب مجموعة من الدراسات التي حللت فيها نصوص الأدب الشعبي وأنواعه أو أشكاله المختلفة، فإن من الواضح أن ثمة توجهها متبلوراً فيها، ولأسيما في كتابها "أشكال التعبير في الأدب الشعبي" (١٩٦٦) إلى التعامل مع قضية أو قضايا الشكل في الأنواع الأدبية الشعبية، دون أن يعني ذلك التوجه تجاهها السباقات الاجتماعية التي تشكلت فيها تلك الأنواع، إذ كانت ترى، دائماً، أن دراسة أشكال الأنواع الشعبية في سياقاتها الاجتماعية مقوم أساسي من مقومات الكشف عن الوظائف المتعددة والمتغيرة والتحولات التي تقوم بها تلك الأنواع في الأطر الاجتماعية التي تتولد فيها.

ولعل تبلور هذا التوجه في كتاباتها السابقة على "قصصنا الشعبي" هو الذي يفسر لدارس كتاباتها ظاهرتين بارزتين فيها، وهما:

- تعويل نبيلة إبراهيم في كتاباتها، منذ منتصف السبعينيات، على بلورة منظورات أو منظورات خاصة بها تقوم على الإفادة الجوهريّة من منجزات شكلية بروب ومن اجتهادات أو أطروحات مجموعة من البنيويين، لاسيما رومان ياكوبسون وجريماس، تبقي الكشف عن طرائق صياغة اللغة في نصوص الأنواع الأدبية، شعبية كانت أم رسمية، واكتشاف السمات المتعددة التي تميز تلك النصوص بوصفها مجالي متعينة كاشفة عن أدوار اللغة في إضفاء ظواهر الخصوصية التشكيلية على تحققات الأنواع الأدبية المختلفة.

- عدم اقتصر نبيلة إبراهيم، من المنطلق المنهجي الذي ارتضته أو سعت إلى صياغته، على نصوص الأنواع الشعبية وحدها بل وازنت بين العناية بتحليلها والاهتمام بكثير من نصوص الأنواع الأدبية الحديثة ونصوص التراث العربي القديم والقروسطي، فتجلت اجتهاداتها النقدية في هذه المهادين الثلاثة. ولعل للمتصل بمجمل كتاباتها أن يسجل أن نبيلة إبراهيم قد منحت الأشكال القصصية العناية الأكبر في اهتماماتها النقدية؛ على حين قلّ اهتمامها بدراسة الشعر والأشكال الشعرية، فما يجمع بين تطبيقاتها النقدية على النصوص الشعبية ونصوص الأدب القديم والأدب الوسيط والأدب الحديث هو انتماؤها، في معظمها أو في غالبيتها العظمى، إلى الأنواع والأشكال القصصية أو السردية.

إن هاتين الظاهرتين هما اللتان تفسران، فيما نرى، أصالة إسهام نبيلة إبراهيم في حركة النقد العربي المعاصر، إذ تتكشف هذه الإضافة من زاويتين، هما: الإسهام "التميز" في الجهد النسوي في تقديم عدد من اتجاهات النقد المعاصر أو الحدائث، وكسر انغلاق حدود التطبيقات النقدية على مجال بعينه؛ فلم تقتصر على نصوص الأنواع والأشكال الأدبية الشعبية، بل وازنتها بتقديم تطبيقات كثيرة على نصوص قصصية وروائية من الأدب العربي الحديث والمعاصر، كروايتي "حشرة المحترم" و"ليالي ألف ليلة وليلة" لنجيب محفوظ، وكتابات يحي الطاهر عبد الله في القصة القصيرة، و"الأيام" و"أحلام شهر زاد" و"القصر المسحور" لطف حسين، و"الزمن الآخر" إدوار الخراط، و"القرين... ولا أحد" لسليمان فياض، و"أنا الملك جئت" بهاء طاهر، وغيرها من الأعمال.

إن إسهامها في حركة النقد العربي المعاصر يتجلى، بصفة خاصة، في كتبها التالية: "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية" (٩٧٣) و "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة" (١٩٨٠) و"فن القص في النظرية والتطبيق" (١٩٩٠)، بالإضافة إلى عدد من المقالات.

ومن الوجهة النظرية تتأسس كتاباتها النقدية على ثلاثة محاور، وهي: مكونات مستمدة من الشكلية ومكونات مستمدة من البنيوية وشروط من التفسير اعتمادا على السياق الاجتماعي والسياق الحضاري الذي تشكلت في إطاره النصوص والأشكال والأنواع المدروسة. ويوازي هذه المحاور، في مجمل كتاباتها النقدية، تقديم عدد كبير من التطبيقات النقدية التي تشمل، كما لاحظنا، نصوصا وظواهر من الأدب العربي القديم والوسيط والحديث رسميا كان أم شعبيا.

إن إسهاما من أبرز الإسهامات التي قدمتها نبيلة إبراهيم إلى حركة النقد العربي المعاصر تمثل في سبقها إلى تقديم أفكار فلاديمير بروب (١٨٩٥-١٩٧٠)، ولعلها كانت أول من عرّف بأفكاره وسعت إلى الإفادة منها قبل أن تُعرف أفكار بروب في ساحة النقد العربي الحديث والمعاصر؛ فإذا كان بروب قد قدم كتابه "مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية" في عام ١٩٢٩ فإن أفكاره لم تُعرف في العالم الغربي إلا بعد ترجمة كتابه إلى الإنجليزية قرب نهاية الخمسينيات، وظلت أفكاره مجهولة في ميدان دراسة القصص الشعبي في العالم العربي حتى قامت نبيلة إبراهيم بعرضها والإفادة منها في كتابها "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية" الذي صدر في عام ١٩٧٢، على حين صدرت لكتاب بروب بعد ذلك بثلاث عشرة عاما الترجمة العربية الأولى التي أنجزها إبراهيم الخطيب وأصدرها بالغرب تحت عنوان "مورفولوجية الخرافة" في عام ١٩٨٦<sup>(١)</sup>، ثم صدرت ترجمته العربية الثانية في عام ١٩٨٨<sup>(٢)</sup>.

ويستطيع المتصل بكتاباتها النقدية أن يميز بين مرحلة مختلفتين من تقديمها لأفكار بروب وهي مرحلة بداية السبعينيات ثم مرحلة بداية الثمانينيات وما تلاها في نشاطها النقدي؛ ففي المرحلة الأولى رادت نبيلة إبراهيم الطريق بتقديم أفكار بروب بوصفها نموذجاً من نماذج التحليل البنائي لنصوص القصص الشعبي، وذلك في كتابها "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية". وقد عوّلت فيه على عرض أفكار بروب ومحاولة التعديل فيها بإضافة عناصر التفسير النفسي والاجتماعي إلى التحليل الشكلي الذي أسس بروب واحداً من أكثر نماذجه سريانا في دراسة القصص الشعبي، ولا سيما نمط الحكاية الخرافية أو "الحدوتة". ولقد تأسس نموذج بروب في التحليل على منطلقين أساسيين يتصل أولهما بفهم أو بتعريف التحليل المورفولوجي (بأنه وصفٌ للحكايات وفقا لأجزاء محتواها، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، ثم علاقتها بالمجموع)<sup>(٣)</sup>، على حين أن ثانيهما تحديده لتعريف الوحدة الوظيفية على أنها ( فعل من أفعال شخوص الحكاية، بصرف النظر عن اختلاف شكل هذه الشخوص من حكاية لأخرى)<sup>(٤)</sup>.

وفي ضوء هذين المنطلقين تعامل بروب مع الحكايات الخرافية على بناءات أو أبنية تتشكل من عدد من الوحدات الوظيفية التي تلجأ الأنماط المختلفة من هذه الحكايات إلى التعويل عليها ووصفها في نظام أو نسق معين، وتتسم هذه الوحدات بتواترها في هذه الأنماط رغم تغير الشخوص وتغير الوسائل التي تعتمد عليها الشخوص في تحقيق أهدافها، مما يعني أن هذه الوحدات تعد العناصر الثابتة في بني الحكايات الخرافية.

ورغم أن نبيلة إبراهيم قد استندت إلى منطلقات بروب وتصوراته النظرية فإنها تعاملت معه على نموذج مطروح للمناقشة والتجريب اللذين يفضيان إلى تعديله أو الإضافة إليه، ولهذا رأت أنه يتيح للدارس وصف النظام الشكلي للقصص الشعبي عن طريق تحليل البناء التركيبي؛ ولكنه لا يستطيع أن يفسر ظواهر الثبات والتغير التي تخضع لها الوحدات القصصية سواء في إطار مجموعة من الأشكال التي تنتمي إلى نمط واحد كنمط الحكاية الخرافية أو في إطار تحول هذه الوحدات من نمط إلى نمط آخر على نحو ما يتجلى في الانتقال، في ثقافات المجتمعات المختلفة، من نمط الحكاية الخرافية التي تُعْمَل على الخيال

والخرافة إلى نمط الحكاية الشعبية التي تقوم على شروب مختلفة من الفهم السببي للسلوك البشري أو لسلوك شلوك الحكاية وتصرفاتها. ولذا رأيت أن التحليل المورفولوجي الذي قدمه بروب لا يعد (سوى بداية مرحلة الدراسة العميقة) التي تتحقق حين يتم استكمال التحليل الشكلي لأبنية الحكايات الخرافية والشعبية بتحليل المحتوى الذي تتضمنه تلك الحكايات أو الأنماط وذلك ما يتحقق عن طريق "التفسير" الذي يهدف إلى الكشف عن المضامين النفسية والاجتماعية التي تحملها تلك الأنماط، ويتطلب ذلك "التفسير" إما الإفادة من بعض تصورات "يونج" عن اللاشعور الجمعي والأنماط الأصلية التي يختزنها فيما يعد نوعاً من "التفسير النفسي"، أو ربط الحكايات بالسياق الاجتماعي الذي تشكلت في إطاره بهدف اكتشاف المهام المختلفة التي تقوم بها أنماط الحكايات الشعبية<sup>٩٩</sup>.

وفي بداية عقد الثمانينيات بلورت نبيلة إبراهيم المرحلة التالية من تقديمها نموذج بروب، وتمت تلك البلورة في سياق كان النقد العربي المعاصر قد أخذ يؤسس فيه لطور جديد من أطوار علاقته بالنقد الأوربي الحديث والمعاصر؛ إذ شهد - ربما للمرة الأولى في القرن العشرين - انفتاحاً واسعاً، وفي لحظات متزامنة، على عديد من اتجاهات النقد الأوربي الحديث والمعاصر معاً؛ فكان أن تعاصرت على ساحته اتجاهات تسلتهم البنوية والبنوية التوليدية والسميوطيقا والأسلوبية ونظريات التلقي وغيرها، مما كان يعني، فيما نرى، أن اختيار الناقد العربي المعاصر واحداً من هذه الاتجاهات يعد علامة على سعيه إلى تحقيق المعاصرة التي تعني، فيما تعني من دلالات، الطموح إلى تقديم الأفكار والرؤى النقدية الجديدة والقادرة على درس ظواهر الأدب العربي، على إطلاقه، درساً جديداً يكشف ما تنطوي عليه الموضوعات والظواهر والقضايا المدروسة من جوانب جديدة أو متجددة لم تستطع الاتجاهات النقدية السابقة والمستقرة في ساحة النقد العربي، بوصفه نشاطاً ثقافياً، اكتشافها في تلك الظواهر والموضوعات والقضايا. وذلك ما يكشف عن اختصار الناقد اتجاهها بعينه من الاتجاهات النقدية علامة دالة على طرحه ذلك الاتجاه بوصفه تنظيراً من ناحية، وممارسة من ناحية أخرى، قادرين على الوفاء بتقديم أو بالإسهام في تقديم إجابات على عديد من قضايا النشاط النقدي من منظور ذلك الناقد.

وفي هذا الإطار يستطيع دارس النقد العربي المعاصر أن يتفهم دلالة تلك العلاقة الجديدة التي سعت نبيلة إبراهيم إلى تأسيسها مع أفكار بروب، وذلك على النحو الذي يتجلى في كتابها "نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة" الصادر في عام ١٩٨٠. ففيه قدمت ما يشبه أن يكون غزيلة لأفكار بروب تركز فيها على خبرتها الطويلة بتلك الأفكار وينصوص الأنواع القصصية الشعبية والرسمية، مما مكّنها من تقديم صياغتها الخاصة لمنظور بنائي في دراسة النص القصصي، شعبياً كان أم رسمياً، صياغة ترتكز، من ناحية، إلى تمثيل نموذج بروب في سياق مجموعة الاتجاهات النقدية المعاصرة والمعنية بدراسة النص، وتأسيس، من ناحية ثانية، على محاولة هدم حواجز الفصل بين درس نصوص القصص الشعبي ونصوص القصص الرسمي.

ولعل تباين مناخ تقديم عديد من الاتجاهات النقدية الغربية الحديثة والمعاصرة، في ساحة النقد العربي المعاصر، في آن واحد جعل من محاولة نبيلة إبراهيم إلى إعادة صياغة أفكار

يرغب ثمنى أكتر ما ثمنى ببيان الرنكزات النقدية الشكلية والبنوية، وهي رنكزات توجزها ثلاثة أسس شاملة، أولها أن اللغة بتشكيلاتها المختلفة على مستويات الأصوات والتراكيب والجمل والفقرات في الأعمال الأدبية هي العنصر الأساسي الذي يميز تلك الأعمال. وثانيها أن الأعمال الأدبية بما تقوم عليه من تشكيلات لغوية إنما تحمل محتويات أو رسائل تجسد بذاتها مواقف اجتماعية وحضارية وإنسانية كاشفة عن رؤى المبدعين، أفرادا كانوا أم جماعات، من مجتمعاتهم. وثالثها ضرورة تأسيس تحليل للأعمال الأدبية على وسائل موضوعية فعالة (تكون بمثابة منهج قد يعين أكثر من غيره على الكشف عن علاقة الفن بالمجتمع)<sup>(١)</sup>.

ويمكنة دارس النقد المعاصر أن يلمح ما تنطقه تلك الأسس الثلاثة من مطامح عبرت عنها كتابات النقد البنوي من سعي إلى بلورة مناهج الدرس النقدي على مداخل ومعايير مستمدة من أصق العلوم الإنسانية بعلوم الأدب والنقد وهي العلوم اللغوية الحديثة، لاسيما تلك العلوم التي انطلقت من أفكار "فريثاند دي سوسير" (١٨٥٧-١٩١٣) حول العلاقة بين الدال والمدلول، وتأكيد دور الوصف وأهميته في الدرس اللغوي بما يؤدي إلى تخليص ذلك الدرس من الانطباعية، وأهمية الدراسة التزامنية والدراسة التعاقبية للغة في الكشف عما تتعرض له مستوياتها المختلفة، سواء في الممارسة الفردية أو في الممارسة الاجتماعية، من تغيرات دائبة تكشف عن حيوياتها في سياقات استخدامها.

وتتصل بتلك الأسس مجموعة من التصورات التي تقدم عددا من الأفكار الأساسية التي تكشف عن طبيعة أو خصائص لغة العمل الأدبي عامة، والقصصي خاصة، وعن كيفية دراسته دراسة موضوعية، كما تحدد المنهج الملائم للكشف عن تلك الخصائص وتبين طرائق الدرس الموضوعي العلمي "المضبط".

إن لغة العمل، أو التعبير الأدبي بعبارة نبيلة إبراهيم، عددا من الوظائف، ومنطلق تحديد هذه الوظائف مقولة تؤكد أن خصوصية الأدب، بوصفه نشاطا ثقافيا واجتماعيا، إنما تنأس على خصوصية أداته بما يفرق بينه وبين الأنشطة الأخرى التي تقوم بوظائف شبيهة أو متداخلة مع وظائفه، ولما كانت الأداة هي مناط ذلك التمييز فإنها أيضا هي مناط التمييز بين الأنواع الأدبية المختلفة، أي أن نبيلة إبراهيم جعلت من التشكيل اللغوي مدخلا للكشف عن خصوصية النوع الأدبي بما يعني أن تأسيس التصور النقدي البنوي عن طبيعة النوع الأدبي يتطلب اكتشاف الطرائق التي تعمل بها اللغة في إطار النصوص المثلثة لذلك النوع، ففي ذلك الاكتشاف يتحقق مطمح بيان تجليات "أدبية الأدب" التي تدل على أن تلك "الأدبية" إنما هي مجموعة من الخصائص المحايثة للكتابة "الأدبية". وفي إطار من ذلك المطمح العام ينبغي للناقد البنوي العناية باكتشاف السمات المميزة لتشكيل اللغة، في مستوياتها المختلفة، في إطار كل نوع أدبي على حدة. ورغم أن معظم كتابات نبيلة إبراهيم النقدية تركز على تحليل نصوص الأنواع القصصية فإنها جعلت من تمييز لغة القص عن لغة الشعر مدخلا أول لبيان خصائص لغة القص، وعلى ذلك جعلت من جلاء سمات لغة الشعر متكا أساسا ربطته بمقولة إنه (ليست مهمة الشاعر الإبقاء على خلقية حية نابضة لما يجري في الحياة الواقعية من أحداث وتفاعلات الشخوص معها وإبراز العلاقة فيما بينهم بين الشد

والجذب كما يحدث في القصة أو كما ينبغي أن يحدث فيها، وإنما مهمة لغة الشعر أن تحافظ على إطاره الموسيقي الذي لا بد أن يكون ترديدا لإيقاع الشاعر النفسي، ثم الاحتفاظ برؤية الشاعر وحسه العاطفي في الصدارة. ولا يمكن أن يحدث هذا من خلال الوظيفة المباشرة للغة، بل إن هذا لا يتأتى إلا من خلال استخدام كل إمكانيات جماليات اللغة من القدرة على التصوير إلى القدرة على صنع الرمز ثم استلهم الألفاظ المشحونة بالدلالات والتأجيح الشعوري، ثم أخيرا بل لنقل أولا القدرة على الجمع بين كل هذا في تصوير شعري موحد<sup>(٨)</sup>.

ويتصل بذلك المقولة عدد من التصورات "الجديدة" الكاشفة عن هوية "لغة التعبير الأدبي" من حيث إن (وظيفة لغة التعبير الأدبي ليست فكرية بمعنى أنها لا تنقل إليّ فكرة ما، كما أنها ليست إخبارية بمعنى أنها لا تنقل إليّ معلومة أجهلها، ولكنها في الواقع تركيبة معونة واختيار معين يكشف عن النظام الدقيق المعقد الذي يربط بين العناصر اللغوية بعضها ببعض من ناحية، ثم بينها وبين عالم التجربة غير اللغوي من ناحية أخرى)<sup>(٩)</sup>.

إن نفي المباشرة والنفعية عن مهام لغة الأوب يعني أن فكرة "النظام" التي تكمن خلف كل تفكير بنيوي يتعامل مع الكتابة الأدبية، على اختلاف أشكالها، هي الوجه للبحث عن الآليات التي تؤدي إلى تشكل ذلك "النظام" في الممارسة النوعية، وتتلور تلك الآليات في "القدرة التشكيلية" أو "التشكيل" الذي ترى نبيلة إبراهيم أنه يتحقق (من خلال التصوير وهو ما نسميه بلاغيا الاستعارة والتشبيه والتمثيل وهذه هي الوظيفة الأساسية للغة الشعر. وقد يعني التشكيل التكوين المتكامل المبني على أساس المعرفة الشاملة، وفي هذا يكون العمل الأدبي وحدة واحدة من التشكيل، وهذه هي لغة العمل القصصي)<sup>(١٠)</sup>.

إن الإلحاح على فكرة "النظام" لا تعني، عند نبيلة إبراهيم، الوقوع في أسر شكلية غالية أو جامدة تقطع اللغة عن السياق الأساسي الذي تشكل فيه، وذلك قبل أن تصبح أداة للأعمال القصصية، وهو الحياة الاجتماعية والإنسانية التي تكسب اللغة زخما من الدلالات والإيهامات الاجتماعية والثقافية والإنسانية، والتي تظل، تلك الدلالات، ذات حضور نشيط في التشكيلات الجمالية للغة الأعمال القصصية، وذلك ما يفضي بها إلى تأكيد أن (لغة القصة، إذا ما استخدمت بكفاءة بالغة، تجعل الماضي واقعا معاشا، وتمتد بالحاضر إلى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات. كما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية، وتجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة في جبة وحيوية بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن. ولهذا كله فقد قيل بمدد أعمدة اللغة في العمل القصصي إن الكلمة أو مجموعة الكلمات في القصة المكتوبة قد تساوي لقطات عديدة إذا ما تحولت إلى عمل سينمائي)<sup>(١١)</sup>.

أسست نبيلة إبراهيم على تلك التصورات المحددة لطبيعة لغة الأوب من منظور يستلهم عددا من مقومات التفكير البنيوي تصورا لطريقة دراسة العمل القصصي عبر دراسة لغته بوصفها العنصر الأساسي الذي يقوم بتشكيله، وينهش ذلك التصور "العام" على مقومات الموضوعية والوصفية والإقرار بـ "الوحدة البنائية المتكاملة للعمل" الأدبي وتأكيد ضرورة الابتداء من النص في ذاته، وليس من الافتراضات المسبقة أو الرؤى الذاتية، لاكتشاف نظامه ثم الانتقال إلى خارجه لتفسير نظامه، أو طرائق تشكيله لغويا، بالسياقات التي أنتج في إطارها، فالدرس الوصفي للغة العمل الأدبي في إطاره الكلي سيكشف عن أن (الكلمة أو

الكلمات التي تستخدم في بداية العمل تبدو منسجمة مع غيرها التي ترد في أماكن أخرى متفرقة في سياق الحركة والتعبير. فإذا استطاع الناقد أن يضع يده على مجموعة الألفاظ التي تكشف عن الاختيار المتعدد على المستوى اللفظي ثم على المستوى المعنوي والدلالي، فإننا نكون بصدد دراسة موضوعية تهدف إلى إبراز قيمة العمل ومغزاه من صميم العمل نفسه<sup>(١١)</sup>. كما أن التعامل مع اللغة بوصفها نظاما (أدى إلى فهم العمل الأدبي بوصفه نظاما متكاملًا والبحث في الكلمة بوصفها إشارة إلى معنى أدى إلى البحث في دلالتها، بل إلى البحث في العمل الأدبي كله بوصفه إشارة أو لنقل رسالة ذات مضمون محدد. كما أن البحث في طبيعة اللغة بوصفها زمانية أو تاريخية ووصفية، أدى إلى دراسة العمل الأدبي على مستويين، مستوى زمني يتابع فيه القارئ العمل بوصفه تسلسلا زمنيا، أي في اتجاه أفقي، ثم بوصفه عملا لغويا يحتاج إلى التوقف عند الألفاظ ودلالاتها، وعلاقة بعضها ببعض منطقيا وتعارفيا وتكامليا من أجل الوصول إلى المعنى الذي يلحُ العمل على إبرازه في كل جزئية من جزئياته، وهو ما نسميه بالمستوى الرأسى<sup>(١٢)</sup>. وعلى ذلك (أصبح النقد التطبيقي للأنماط القصصية اليوم يتركز حول لغة التأليف القصصي ابتداء من الكلمة بوصفها إشارة والعبارة بوصفها تركيبا، والعمل كله بوصفه بناء يكشف في النهاية عن حقيقة خفية يعيشها الناس ولكن لا يصل إدراكهم إليها)<sup>(١٣)</sup>.

كان تحديد تلك التصورات الأساسية وبلورة عديد من عناصرها المحورية مدخل نبيلة . إبراهيم الجوهري لإعادة طرح أفكار بروب حول التحليل البنائي للنصوص القصصية، وكان ذلك الطرح متجددا يستند إلى خبرة عميقة بالنصوص القصصية الشعبية والرمسية، ولذلك أخذ ذلك الطرح سمة التقديم لأفكار بروب على أنها منهج من المناهج النقدية التي تأثرت بالدراسات اللغوية، وذلك ما يعني أن هذا المنهج قد تمّ تجربته على كثير من الموضوعات والظواهر وأنه أثبت كفاءة في الكشف عن جوانب جديدة فيها فأصبح قابلا للاستخدام على نطاق واسع وفي إطار موضوعات ومناطق بحثية جديدة، كما يعني، في الوقت ذاته، أنه قابل لعمليات من التعديل والتحويل نتيجة الجدل المتولد عن تجربته على تلك الموضوعات والمجالات الجديدة وعلى إنتاجات ثقافة مغايرة للثقافة التي تبلور ذلك المنهج في إطارها.

وإذا كانت نبيلة إبراهيم قد ميزت بين المنهج الواقعي والمنهج البنائي وعرضت، بإيجاز، لعديد من الاجتهادات التي قدمها ممثلو هذين المنهجين فإن من اللافت للانتباه أنها مالت إلى اعتبار أفكار "جان موكاروفسكي" (١٨٩١ - ١٩٧٥) تمثيلا للمنهج الواقعي، على حين أنها جعلت من تصورات بروب المعدلة تمثيلا للمنهج البنائي، وبذلك اكتسب تصوراته قدرة أو قابلية للتعميم حتى تصبح بديلا عن مختلف الاجتهادات التي قدمها البنيويون في دراسة النص. وإذا كانت نبيلة إبراهيم قد استفاضت في عملها التالي "فن النص في النظرية والتطبيق" (١٩٩٠) في عرض مختلف إنجازات البنيويين في دراسة النص<sup>(١٤)</sup> فعمل ذلك ما يشير إلى أن بلورتها تصورا خاصا بمنهجية بروب ظل معبرا عن توجه سائد على دراساتها النقدية التطبيقية في مجالي القص الشعبي والرسمي طوال عقد من الزمان (١٩٧٣ - ١٩٨٠).



إن المنهجين الواقعي والبنائي ينطلقان، فيما ترى نبيلة إبراهيم، من أساس مشترك يتمثل في دراسة العمل القصصي بوصفه بناء، أي أنهما يهدفان، فيما ترى، إلى دراسة كل عنصر فيه في إطار البناء الكامل الذي يحمل المغزى كله للعمل، فإن اختلافهما يعود إلى أن المنهج الواقعي يجعل من العلاقة الجوهرية بين القصة والواقع منطلقاً محورياً له يجاور المنطلق السابق، على حين أن المنهج البنائي يؤكد ضرورة التعامل مع العمل الفني "في حد ذاته بوصفه تأليفاً". ولذلك جعلت من جلاء موقف أصحاب المنهج الواقعي من مسألة العلاقة بين الفن والمجتمع وتأكيدهم الصلة بين العمل القصصي والحياة أساساً للوقوف على تفسير لموقفهم من تحليل العمل القصصي مما تبلور في مقولة مؤداها إمكانية (اختزال وظيفية العمل الأدبي في ست وحدات على النحو التالي:

(١) مرسل يعيش في (٢) مجال اجتماعي يبعث (٣) رسالة إلى (٤) مرسل إليه، تمثل (٥) صلة بينهما، وهذه الرسالة (٦) لها نظام ينهغي أن يفهم شكلاً ومضموناً على حقيقته<sup>(١٦)</sup>.

وعلى ذلك تتمثل مهمة الناقد (في مدى قدرته على تلقين العمل إلى وحداته الأساسية التي لا يمكن استخلاصها إلا من خلال اللغة، وذلك بقصد الكشف عن وظيفة كل وحدة من الوحدات في خدمة المعنى الجوهرية الذي يبدو في النهاية كلاً متماسكاً تنمو بداخله الأحداث وتتركز حول الرؤية الإنسانية المكثفة في هذا العمل)<sup>(١٧)</sup>.

وتُميز نبيلة إبراهيم المنهج البنائي بكون أصحابه يسعون إلى استخلاص الوحدات الوظيفية من الأعمال الأدبية ذاتها بهدف الوصول إلى تحديد مجموعة من الوحدات الوظيفية الأساسية التي يمكن استخدامها في تحليل الأعمال الأدبية بصرف النظر عن قديمها أو حداثةها. وإذا كانت قد توقفت عند منهج ليغي شتراوس الذي قام على درس فكرة الثنائية وتجلياتها في النصوص والظواهر المختلفة والأساطير وأشارت إلى اجتهادات غيره من البنائين الذين سعوا إلى استخلاص الوحدات الأساسية في بناء العمل القصصي بهدف تحقيق المطنح الأول والجوهري للدرس البنوي وهو الوصول إلى تحديد نُظم بناء الظواهر المدروسة<sup>(١٨)</sup> فإنها جعلت من محاولة بيان الوحدات الأساسية في أي عمل قصصي هدفاً محورياً حققته عبر تقديم واحدة من الحكايات الخرافية وتحليلها<sup>(١٩)</sup> لتصل إلى مقولة مؤداها أن (العناصر الأربعة الأساسية، أو لنقل الوحدات الوظيفية الأساسية، وهي الخروج، والعقد، والاختيار بأشكاله المختلفة، ثم الاتصال عن المجتمع والاتصال به، تعد العناصر الأساسية التي لا غنى عنها لأي عمل قصصي، سواء كان على المستوى الجمعي أم على مستوى التأليف الفردي)<sup>(٢٠)</sup>. إن تأمل هذه المقولة في ضوء أفكار بروب التي طرحها في كتابه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"<sup>(٢١)</sup> وفي ضوء ما قدمته نبيلة إبراهيم من قبل من عرض وتطبيق وتعديل لأفكار بروب يكشف عن أنها قد قامت بتعديل منهجيته في ضوء خبراتها وتجاربها في الدرس والمعينة والتحليل والسعي إلى الكشف عن جوانب خصوصية أبنية الحكايات الخرافية والشعبية، فاستطاعت أن تركز على عدد قليل من الوحدات الوظيفية الأساسية التي تتجلى في كثير من الأشكال القصصية القديمة والحديثة، وأن تجعل من تجلي الوحدات الأخرى، التي تنبهدى في الأشكال والنصوص القصصية المختلفة، دالاً كاشفاً عن مرونة المنهج الذي يجعل من

استخلاص الوحدات الأساسية وسيلة لتجريد العناصر الأساسية في أبنية النصوص والأشكال القصصية، على حين أنه يجعل من ملاحظة الوحدات المتغيرة وسيلة للكشف عن مرونة الأشكال القصصية وحيويتها في السياقات الاجتماعية والثقافية والحشائية المختلفة. ولذلك حوّلت تجلي هذه الوحدات إلى "قانون عام" يصدق على كل أنماط القصص الشعبي والفردية، إذ إننا، فيما نرى، (لا نجد عملاً قصصياً يخلو من هذه الوحدات جميعاً، مع قارئ أسامي، وهو أن البطل في هذا النمط الشعبي بصفة خاصة، يحقق النجاح في هذه الأفعال جميعاً، وإن تأخرت عملية إتمام النجاح بعض الشيء. على حين أن القصص على المستوى الفردي لا يبد أن يُعَدّ الموقف ويحكمي عن حيرة البطل وتردده في حسمه إزاء المشكلات الواقعية المعقدة كل التعقيد. ولهذا فإن مغامرة البطل كثيراً ما تنتهي بالفشل، أو قد تنتهي بوضع محير يتأمله القارئ في عرق، ويعاود السؤال فيما إذا كان البطل قد نجح أم فشل. وسواء كانت النتيجة هذه أم تلك، فإنها، على كل حال، تستدعي تفكير الإنسان إلى ضرورة إعادة النظام إلى الحياة، والخروج من دائرة المتناقضات التي قد تُغرق الإنسان في دوامتها) (٣١).

وفي ضوء هذا التصور قدمت تحليلاً مفصلاً لرواية "حضرة المحترم" لنجيب محفوظ سعت فيه إلى دراسة الوحدات الوظيفية التي تأسس عليها بناء الرواية، وفُتلت العناصر المتعددة التي أسهمت في تكوين كل وحدة منها، وكشفت عن خصوصية النظام الذي اصطغته الرواية في صياغة علاقات الوحدات بما يحقق خصوصية نظام الرواية موضع الدراسة، وجعلت من تحليل الرسالة التي يجسدها نظام الرواية، بوحداته وعناصره المختلفة، الخطوة الأخيرة التي تكشف عن تكامل العمل أو هذه الرواية بنظام البناء وهوية المحتوى (٣٢).

### (٣)

استناداً إلى مجموعة من الأطروحات الشكلية والبنوية قدمت نبيلة إبراهيم عدداً من الدراسات التطبيقية التي راوحت فيها بين تحليل نصوص تنتمي إلى الأدب العربي القديم والوسيط والحديث والمعاصر من ناحية، ودرس ظواهر تنتمي إلى تلك الأطر الزمنية من ناحية أخرى، من منظور لا يفرق بين نصوص الأدب الرسمي ونصوص الأدب الشعبي من حيث إمكانية خضوعهما لمجموعة من طرائق التحليل الموحدة أو المتشابهة سعياً إلى الكشف عن الظواهر المميزة لطرائق وآليات البناء السردية فيها. ويرتبط بذلك المنظور "الداخلي" مقوم منهجي يتأسس على تحليل العلاقات بين النص والحياة أو الحضارة أو المجتمع، وهي جميعاً مصطلحات متكررة في كتابات نبيلة إبراهيم، مما يشير إلى أن ذلك المنظور يبتغي رؤية ظواهر البناء السردية في ضوء السياقات الشاملة التي تتشكل في إطارها؛ مما يتيح الكشف عن الوظائف المتعددة والمتحولة التي تقوم بها النصوص السردية، وبما يؤدي، على مستوى بلورة المنظور، إلى نفي إمكانية انفلاقه على ذاته أو على نمط من التحليل المحيث الذي تتوقف حدوده عند تحليل العناصر الداخلية المكونة لبنية النص أو الظاهرة. وذلك ما يؤكد أن ثمة نوعاً من التكامل في مقومات المنظور الذي بلورته نبيلة إبراهيم وحرصت على أن يكون هو النموذج المتواتر في دراساتها.

ويمكن لقارئ كتابات نبيلة إبراهيم أن يتوقف عن ثلاث من دراساتها ليعاين تجليات هذا المنظور في دراسات تمثل تعاملاً تقدياً مع موضوعات وقضايا من القنن العربي الوسيط

والقص العربي الحديث المشتبك في علاقات مع بعض أنماط القص الشعبي والقص الحداثي، وهي دراستها: "لغة القص في التراث العربي" (١٩٨٢) و"الليالي في الليالي" (١٩٨٢) و"قص الحداثة" (١٩٨٦).

إن المنطلق الأساسي الذي تقدم عليه نبيلة إبراهيم دراستها "لغة القص في التراث العربي" منطلق يتأسس على رؤية بنية القص وخصائصه القوية والشكلية وأنماطه المتعددة في إطار علاقة القص بالحياة أو بالحضارة. فالقص، من هذا المنطلق، متصل اتصالاً جدلياً بالحياة في حركتها وصورورتها من ماضٍ إلى حاضر فمستقبل، ولهذا فهو يجسد "حقيقة الحياة" أو "حقيقة نظام الحياة"، ومن ثم فهو الكَاشِفُ "الحقيقي" عن "واقع الحضارة العربية" بما يتضمنه من رؤية تجسد حقيقة الحياة لدى أبناء المجتمع، وعندما يصبح القص ظاهرة مستقرة تُتلقى سماعاً وقراءةً فيشير ذلك الوضع عندئذٍ أن القص (يعني أساليب العلاقات الاجتماعية المتداخلة بين الأفراد، وذلك من خلال الاستخدام الرمزي للأشياء والأفعال. أي من خلال إجراءات فنية اقتصادية محددة، تتاح للفرد أن يستوعب في ذاكرته وفي شعوره الباطن إدراكاً مبهماً، ولكنه فعال، للظواهر المرئية وغير المرئية، التي تعد القوى الكامنة المحركة للحياة<sup>(١)</sup>). إن مثل هذه المقولة بقدر ما تؤكد حيوية الأدوار الاجتماعية غير المباشرة التي كان يقوم بها القص في التراث العربي الوسيط فإنها ترى تلك الوظائف متعلقة عبر مجموعة من الوسائل التشكيلية التي تنهض على خصوصية الاستخدام الجمالي للغة، والتعامل المتميز مع مستوياتها المختلفة.

وإذا كانت ثمة قناعة باستبعاد النقاد العرب القروطين للقص من منظومة الأنواع الأدبية التي كانت تعترف بها الثقافة العربية الوسيطة<sup>(٢)</sup>، فإن من اللافت للانتباه أن ذلك الموقف لم يحل بين الثقافة العربية القروضية والتعاطي مع أنواع كثيرة من القص وتوظيفها وظائف متنوعة، بل إن عدداً من تلك الوظائف كانت وظائف "رمزية" تتطلب من المدارس اللجوء إلى التأويل الذي يسعى لاستكناه الباطن القاري في ظواهر الممارسة القصصية على ذلك النحو الذي قامت به نبيلة إبراهيم مما جعلها ترى أن "القص في الحياة العربية" كان (بمقابلة الأداء التمثيلي الذي ينشط الحس الجمالي في الإنسان، ويكون عامل تكيف مستمر لسلوكه الاجتماعي... وليس وظيفة الأداء التمثيلي مجرد توصيل الأخبار والمعلومات، بل إنها الإثارة إلى حد المشاركة الفعالة في رسالة ذات معانٍ متشابهة، ومستمع أو قارئ. وعندما تتكرر الرسالة في أكثر من سيغة فإنها تصبح موحدة لدى الجماعة. وفي هذه الحالة يمكن القول بأن المجتمع صاحب الرسالة قد ينشط الجهاز الرمزي عند الإنسان بهدف إثارة حالات فعالة على المستوى الاجتماعي. وتتمثل هذه الإثارة في نوعين من الاستجابة، يحدثان معاً وفي آن واحد: استجابة معرفية واستجابة تأثرية. وتوازي الاستجابة المعرفية الرؤية الكونية عند الفرد والجماعة، كما توازي الاستجابة التأثرية حس الإنسان بمجموعة من القيم التي يعيش في إطارها. وعندما يحدث القص أو تحدث الرسالة التي يحملها القص فعلها، عندئذٍ يعيش الإنسان في حلقة دائرية بين الاستجابة المعرفية، ورؤيته الكونية من ناحية، واستجابته التأثرية وحسّه بمجموعة القيم من ناحية أخرى.

ويمكننا أن نقول بهذا على ذلك، إن الفرد في هذه الدائرة الثقافية الفعالة لا يطور الثقافة بغير ما تطوره الثقافة. إن القصة الذي يعد جزءاً لا يستهان به من هذه الدائرة الثقافية، لا ينقل المعرفة، بل هو بالأحرى يخدم بناء المعرفة؛ إذ إنه يعد مجموعة من الرموز البارادigmatية، التي لا يتحدد مغزاها إلا بالكشف عن المعرفة، الضمنية التي تقع في خلفيتها. وهذه المعرفة الضمنية هي التي توجه النص من الحسي إلى المعنوي، ومن الخاص إلى العام، ومن الجزئي إلى الكلي<sup>(٣٦)</sup>.

لقد تعاملت نبيلة إبراهيم مع عدد محدود من أنماط القصة في التراث العربي الفصيح والرسمي، وهي: القصة الخرافية، وقصص الأنماط الاجتماعية كالبخلاء والظرفاء والطفليين والبهاتلين وغيرهم، وقصص المقامات، ورسم تصنيفها دائرة تصنيف تلك الأنماط مقارنة بتصنيفات تالية لها عند كل من عبد الله إبراهيم ومحمد رجب النجار<sup>(٣٧)</sup>، فإنها قد علمت من الدرس البنيوي والشكلي للأنماط التي اخترتها، وقدمت ذلك التحليل في إطار مجموعة من المصطلحات الأساسية، ومنها "النظام الشكلي" و"لغة القصة" و"الظواهر اللغوية في القصة"، وجعلت من "القاص" عنصراً محورياً عملت على اكتشاف أبعاده المتعددة في تلك الأنماط، وأعطت لذلك "القاص" مهام أساسية للكشف عن هوية كل نمط منها؛ وذلك حين استندت إلى قاعدة "جوهرية" وضعتها "صارمة" في صياغتها "دقيقة" في حدودها ترى أن (لغة كل نمط من أنماط القصة تتحدد بمعيارين: طريقة تدخل القاص ومقدار هذا التدخل، بل إن القصة يختلف من عصر لآخر من ناحية الشكل ومن ناحية مستوى توظيف اللغة وفقاً لهذين المعيارين)<sup>(٣٨)</sup>.

ومن منطلق هذين المعيارين أخذت تستكشف مجموعة الهام التي يقوم بها "القاص" في السرد العربي في إطار العلاقات التي تقوم بينه وبين كل من "الحكاية" أو "النص" و"المستمع" أو "القارئ" و"الواقع"، وعلى ذلك رأت أن (القاص في القصص العربي هو ناقل تراثه وناقل تجاربه وتجارب الجماعة. وهو ينقل كل هذا إلى مستمع أو قارئ وهو مدرك تماماً لوجود هذا المستمع أو القارئ بوصفه مشاركاً أساسياً في عملية القصة)<sup>(٣٩)</sup> فالقاص إذن (عليه أن يحكي وأن يثير، أما المستمع فعليه أن يترجم ما يسمعه إلى قيم تشده إلى الواقع بقدر ما تشده إلى الرؤية فوق الواقعية. وإذا كانت عملية الإثارة هي الهدف الذي يهدف إليه القاص، فإن ما يحكي ينبغي أن يكون مثيراً كذلك)<sup>(٤٠)</sup>، كما أن القاص كان عليه (أن يقدم نفسه ثم يتعد، وكان النص معداً لأن يحكي نفسه؛ فليس عليه أن يتدخل في تحليل نفسي للشخص، بل يجعل الشخص وأحواله تابعة للأفعال)<sup>(٤١)</sup>، وبالمثل فإنه كان (يتعد في الوقت نفسه عن إبراز المغزى في الحكاية، أو حتى التلميح به. إن مهمته تنتهي عند حد السرد المنظم الدقيق، وعلى القارئ بعد ذلك أن يستخلص منه ما يراه من مغزى بعد أن يستوعب الحكاية، وبعد أن تعتزج في أثناء السرد بنسيج فكره ورصيده المعرفي والجهاري)<sup>(٤٢)</sup>.

وأخذت تحليل عدداً من النماذج المثلة لأنماط القصة في التراث العربي؛ فقدمت تحليلات لنص من كتاب "أخبار الحكماء" لابن الجوزي، و"البخلاء" للجاحظ، والمقامة

المجاعية والقائمة الساسانية ليدع الزمان الهمذاني<sup>(٣٧)</sup>، وذلك لتكشف عن اقتدار تلك الأنماط على التحرك الرن في "الإطار الشكلي" للتوارث وهو "إطار الراوي الذي يحكي". وفي سياقات تحليل نبيلة إبراهيم لأنماط القص في التراث العربي كانت أفكار بروب عن ضرورة خضوع مادة القص للبدأ الوصفي الأفعال للتسلسل والبدأ التحويلي حاضرة هي والتعديلات التي أدخلها لاحقه عليها<sup>(٣٨)</sup>. ورأت أن قصص التراث العربي يستوفي هذين المبدأين.

#### (٤)

ما تزال ظاهرة العلاقة بين كثير من النصوص السردية العربية الحديثة والمعاصرة وأشكال السرد العربي القروصطي ونصوصه تثير جانباً من الجوانب المهمة التي تنطوي عليها الدراسات المعاصرة للرواية العربية الحديثة والمعاصرة على نحو ما يبدو في دراسات نقاد معاصرين تالين لنبيلة إبراهيم كعبد الله إبراهيم وسعيد يقطين<sup>(٣٩)</sup>، وقد أسهمت نبيلة إبراهيم مبكراً في إضاءة هذا الجانب وذلك بدراستها الموسومة بـ "الليالي في الليالي" والمنشورة في سبتمبر من عام ١٩٨٢، والتي تقدم فيها تحليلاً لرواية "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ، والتي صدرت في عام ١٩٨١، من منظور ظواهر وعلاقات التشابه الشكلي والبنوي بينها وبين "ألف ليلة" في مبناها السردية العام، ثم بينها وبين حكايات بعينها من "ألف ليلة" لتكشف عن العناصر التي استلهمها منها محفوظ والعناصر التي استبعدتها منها مفسرةً عمليات الاستلهام والاستبعاد بتغاير وظائف النصين.

وهي تؤسس تحليلها، ضمنياً، على إجراء منهجي أساسي يتمثل في استخلاص عناصر بنائية متكررة في العملين أو النصين بما ينتج عنها من علاقات توازن أو تقابل تتجلى في النصين كليهما، ثم تقضي وجوه المغايرة بين النصين من منطلق يقيم الحركة المنهجية أو الذهنية للتحليل على أن النص المعاصر، أو نص محفوظ هنا، هو الوجه لعمليات بيان المغايرة، وفي ذلك كان البحث عن "الغزى" توجهها مبدئياً لا يفارق، من حيث دوره وأهميته، عمليات التحليل البنوي والشكلي. وذلك ما تأسس عبر مقولة رأت فيها نبيلة إبراهيم أن إدراك مغزى ليالي نجيب محفوظ لا يمكن أن يتحقق إلا إذا وُضع بناؤها في مقابل بناء الليالي العربية<sup>(٤٠)</sup> معللة ذلك بوجود كثير من أحداث "ألف ليلة" وخصوصها في رواية محفوظ، وبتقسيم محفوظ روايته إلى قصص منفصلة، كما هو الحال في ألف ليلة (ومن ثم كان حرصاً على أن يبدأ بالرقم ١) ثم تتسلسل الأرقام وكأن كل رقم يشير إلى ليلة من الليالي، حتى تنتهي القصة لتبدأ بعدها القصة التالية بالرقم (٢) وهكذا<sup>(٤١)</sup>. وإذا كانت ليالي محفوظ تبدأ، فيما لاحظت نبيلة إبراهيم، من حيث انتهت ليالي شهر زاد فإن ورود عدد من العبارات في الرواية متقاطعة مع زمن السرد المتصل يجعلها تقوم بوظائف الإشارة إلى الوحدة الأساسية "التي تخضع لها وتتجمع من حولها وحدات النص الأخرى"، والتأثير في التكوينات الأساسية المؤلفة لموضوعات قصصية" وتوجيه القارئ إلى "بداية التداخل بين ليالي محفوظ والليالي العربية". وذلك ما أفشى بنيلة إبراهيم إلى وضع "مقابلة" بين بداية رواية محفوظ ونهاية "ألف ليلة وليلة" شغقتها بتحديد طابع شخص الرواية، من حيث الثبات والحركة؛ إذ إن ذلك التحديد، ومن هذه الوجهة وحدها، هو أساس تتبع مسالك الشخص

ودلائها في إطار عالم الرواية. وعلى ذلك رصدت نبيلة إبراهيم ثالوثا من الشخصيات الثابتة يتكون من شهر زاد وشهريار والشيخ البلخي؛ وإذا كان شهريار يمثل الماضي المستمر في أشكال أخرى، عندما يأخذ في معاشة عالم قصص شهر زاد مرة أخرى في الواقع بدلا من الخيال ( وإذا كانت شهر زاد تمثل الحاضر المكمل بأفلال الماضي)، فإن شخصية الشيخ عبد الله البلخي (شخصية تمتص ماضي شهريار وحاضر شهر زاد معا، ولكنها تسعى إلى تغيير الحاضر للشوب بالحذر والخوف والقلق، من خلال تحريك مفهوم جديد للدين يدفع الحياة إلى الحركة إيجابا لا سلبا، مهمة الشيخ - إذن - أن يكمل قوة شهريار ويمتصها مرة أخرى كما سبق أن كبلتها حكايات شهر زاد وامتصتها وأحالتها إلى قوة مستتعة سلبية. كما أن مهمته كذلك إطلاق العنان للحاضر بعد أن يترك عنه أسر الماضي. وبهذا تكون شخصية الشيخ البلخي شخصية ثابتة على طول الرواية وممثلة للتغيير في مقابل الشخصيتين الثابنتين الأوليين المثلثتين للجمود)<sup>(٣٧)</sup>.

وجعلت نبيلة إبراهيم من وجود هذا الثالوث من الشخوص ووجود المكان الثابت (وهو مقهى الأمراء، الذي يمثل سيمولوجيا الأرض التي تجمع كل الناس، أخيارهم وأشرارهم، أفضيائهم وأشرارهم)<sup>(٣٨)</sup> علامتين على اعتماد "ليالي نجيب محفوظ" عن إطار "ألف ليلة وليلة". ومن المقارنة بين شخصية السندباد في "ألف ليلة وليلة" وشخصية شهريار في ليالي محفوظ تصل نبيلة إبراهيم إلى أن شهريار يقف (في بداية الرواية التهديدية، وقبل أن تبدأ أحداث الليالي، معارضا لثلاثة شخوص يمثل كل منها فكرة مجردة مناوئة لبناء فكرة)<sup>(٣٩)</sup>، وهي تعني بذلك شهر زاد بما تمثله من "الضمير الحي والخوف" والشيخ البلخي بما يمثلته من "مفهوم سليم للدين يهدف إلى تحرير المجتمع من عوامل القهر" والسندباد بما يمثلته من "العرفة التي ليس لها حدود". وتتشكل حركة الرواية على أساس شبيه بتشكيل الحركة في قص ألف ليلة وليلة. حيث يقتحم الجن والعفاريت عالم الإنسان فيوجد العالم معا وجنبا إلى جنب، ولكن عالم رواية محفوظ يتبنى دلاليا على كون هذين العالمين عالما واحدا.

إن مقوما من القوامات التي أسست نبيلة إبراهيم تحليلها لرواية محفوظ من منظور المقارنة مع "ألف ليلة وليلة" يتمثل في البحث عن العلاقات التي ينشؤها نص محفوظ بين الشخصيات المستمدة من الليالي والشخصيات التي يبتكرها على أساس تصويره لفكر الشخصيات الفاعلة في نصوص "ألف ليلة"، وعلى ذلك لاحظت تفرع شخصيتي "جمعة" و"صنعان" عن بناء فكر شهريار وذلك قبل أن يظهر لهما العفريتان، على حين أن هاتين الشخصيتين قد تفرعتا في مرحلتها المفزعة المتوترة عن شخصية شهريار، أما شخصيتا العفريتتين المؤمنتين "قمقام" و"سجام" فقد تفرعتا عن شخصية الشيخ البلخي، ومن خلالهما تكونت شخصيتا "صنعان" و"جمعة" الجديدتان. وجعلت من ذلك التفرع أساسا لتفسير بناء رواية محفوظ في علاقتها بألف ليلة وليلة، فرأت أن هذا البناء يحد (من مجال الاختيار من ألف ليلة وليلة، كما أنه يوجه هذا الاختيار التوجيه الزمني المطلوب لتسلسل الأحداث، بصرف النظر عن موقعها في ألف ليلة وليلة)<sup>(٤٠)</sup>، وعلى ذلك طرائق محفوظ في التعامل مع العناصر التي استمدتها من عدد من حكايات "ألف ليلة وليلة"، كما عللت استبعاد محفوظ أو تجاهله لعدد من عناصر الحكايات التي استلهمها في المستويات الجزئية

المتصلة بالأحداث والشخص<sup>(١١)</sup>. لتصل في نهاية ذلك التحليل المفصل إلى مجموعة من النتائج التي يمكن إيجازها فيما تراه من أن نجيب محفوظ (قد أحكم بناء لياليه في إطار بناء ليالي ألف ليلة وليلة من ناحية، كما أحكم بناء روايته في نطاق المغزى الذي يرمد أن يوصله إلى القارئ من ناحية أخرى. والمغزى الذي يرمد أن يوصله الكاتب إلى القارئ هو مزيج من الواقع والمثال<sup>(١٢)</sup>.

#### (٥)

حين طُرحت التساؤلات في النقد العربي المعاصر في ثمانينيات القرن العشرين عن هوية الحداثة وأثيرت الأسئلة عن حقيقة المنجزات الحداثيّة في الإبداع العربي المعاصر أسهمت نبيلة إبراهيم في إضاءة جانب من جوانب تجليات الحداثة في النص؛ وذلك في دراستها "قص الحداثة" المنشورة للمرة الأولى في مجلة فصول في سبتمبر ١٩٨٦، والتي أعادت نشرها في كتابها "فن النص" تحت عنوان "خصوصيات قص الحداثة". ولعل ذلك العنوان كان أدق في الدلالة على ما صنّعه في هذه الدراسة من تحديد لمجموعة من السمات المميزة للقص الحداثي متخذة من "رامة والتنين" لإدوار الخراط و"القرين... ولا أحد" لسليمان فياض، ومن نصوص "أنا الملك جشت" لبهاء طاهر و"الدف والصندوق" ليحيى الطاهر عبد الله نماذج تستقي من تحليلها ملامح جدّة السرد العربي المعاصر. وذلك من منظور يجعل من علاقة القص بالحياة منطلقاً أساسياً لفهم طبيعة الكتابة الأدبية؛ فإذا كان النص التقليدي يتأسس على مقولة إن الكتابة القصصية تقوم على تمثيل الحياة أو الواقع فإن أشكاله المختلفة تهدف إلى إعادة التوازن للحياة، وإذا كانت القيمة في الأعمال الروائية التقليدية تعد مفهوماً مبهماً يقاس عليه واقع الحياة، فإنها في الأعمال الروائية الحديثة لا تبرز إلا من خلال مواجهة الذات للتجربة الفريدة في كل عمل؛ الأمر الذي يؤكد عدم تكافؤ الشكل القصصي التقليدي مع التجربة وهي في سبيل بحثها عن القيمة النهائية بمنظور جديد. ولكن حيث إن النص الروائي لابد أن يبحث لنفسه عن شكل، وإن هذا الشكل لا يتكون إلا بعد معاناة عميقة للواقع، فإن النص في هذه الحالة يواجه إشكالية تمثيل الواقع من ناحية، وعدم الرغبة في تمثيله من ناحية أخرى، والوسيلة لحل هذه الإشكالية هي استخدام الشكل التجريدي والخيال المكثف. وقد لا يصد هذا التجريد والإغراق في الخيال في مواجهة الواقع، ولكنه يصد بوصفه بناءً فكرياً مستقلاً<sup>(١٣)</sup>.

وعلى أساس من تلك المقولة حللت نبيلة إبراهيم خصائص تعامل كُتّاب القص الحداثي مع العناصر القصصية المشكّلة لنصوصهم وسعت إلى أن تكشف عن جوانب الخصوصية التي تميز كلًّا منها؛ وعلى ذلك رأت أن المكان قد أصبح "جزءاً من التجربة الذاتية"، كما أن "الذات القاصة حملت معها المكان في عزلتها في مجالها الفكري والنفسي"، ولما كان النص الروائي الحداثي لا يهدف إلى سرد حكاية منطقية ترتبط فيها الأسباب بالسميات، بل يهدف إلى تحقيق رحلة كشفية لعالم الذات، حيث يختلط الترانسندنتالي بالتجريبي، فإن الروائي يعتمد، في هذه الحالة، على اللغة المكثفة التي تشع دلالاتها من خلال حشد الإشارات الداخلية، ويقع متناثرة من الأزمنة المتقطعة المؤقتة. وبهذا يكون منطق الزمن مغايراً لمنطق الزمن في القص التقليدي. فإذا كنا قد ألفنا الصلة الوثيقة بين بداية القص الروائي

ونهايته، فبين البداية والنهاية في قص الحداثة يتم تعليق القارئ. وهذا التعليق يدعمه تعليق آخر طوال السرد؛ إذ كثيرا ما يهدد الفعل بعدم تحقق النهاية المتوقعة. ولكن الهدف يتحقق على نحو آخر عندما يأسر القاص القارئ داخل حركته الذهنية بدلا من أن يأسره داخل أحشاء التطور الزمني للأحداث<sup>(١١)</sup>.

وأما مفهوم البطل ووظيفته فقد ظاهما أيضا التغير الذي اعترى مختلف العناصر القصصية في كتابات الحداثيين؛ إذ (أصبح البطل شخصية عامة، أو الإنسان الصورة، أو الإنسان الشبح، الإنسان الذي يحاول توحيد ذاته المشتتة في أكثر من أنا،.....) والشخصية القصصية، بهذا، لم يعد لها الحضور الكامل من خلال تمييزها صوتها بين الأصوات، أو من خلال تحكمها في جميع الأصوات عندما تجمعها وجهة نظر محددة، بل إن الشخصية أصبحت محصورة في اللغة، وهي تنف وراء الكلام الذي يوحي بأن هناك من يقول ومن يشهد، ويعلق بلغة تتسم بعدم الثبات والتحدد<sup>(١٢)</sup>.

وإذا كانت نبيلة إبراهيم قد أوجزت دوافع الكتاب في الخروج على "النظام التقليدي" للقص في الإحساس بألية الحياة التي أدت إلى تأصل الشعور بالإحباط، فإنها رأت أن الكاتب المعاصر يمتلك، مع هذا، إصرارا على أن يعيش حقائق الأشياء، كما يمتلك، في الوقت نفسه، إصرارا على أن يكون القارئ شريكا كاملا في إدراك هذه الحقائق، وهو يرفض الأيديولوجيا مهما تكن صيغتها؛ إذ (إن قص الحداثة يفرغها من معناها وهدفها. ولا يعني هذا أن يحل غيرها محلها، فهذا كان يحدث في القص التقليدي، أما اليوم فإن القصاص يحول الفوضى إلى نظام في إطار الشكل. فالشكل على أي حال نظامٌ بصرف النظر عن محتواه، ولكن هذا النظام الشكلي يعود فيعمق الفوضى عندما يسلب الواقع شرعيته، وعندما يسلب الذات قدرتها على التغير، ولكنه لا يفعل هذا إلا بعد أن يكون قد جمع أشتات الحياة ومتناقضاتها في جُزء من الرموز والأشكال التمثيلية والدلالات، وبعد أن يجعل الحقائق يقرع بعضها بعضها الآخر، أملا في خلق عالم جديد وإنسان جديد<sup>(١٣)</sup>.

ولقد أكملت نبيلة إبراهيم بيان خصائص قص الحداثة بجلاتها لسمات الشكل والبنية واللغة والأسطورية فيه، وفي تحليلها لهذه الخصائص أعطت للغة وتشكيلاتها المتعددة أدوارا حيوية في تحقيق تلك الخصائص<sup>(١٤)</sup>. وفي ذلك ما يشير إلى ضرورة العودة من المنتهى إلى المبتدأ مرة أخرى؛ بمعنى أن المنطلقات الشكلية والبنوية المؤثرة في تشكيل نبيلة إبراهيم منظورها في تحليل النصوص والأشكال والأنواع الأدبية، القصصية خاصة، لم يكن دورها في الممارسة النقدية عندها مجرد تحديد القوالب النظرية للتحليل وبناء المرتكزات التصورية للتعامل مع الموضوعات والنصوص والظواهر فقط، بل كانت دائما موجّهة إشارية تومئ إلى الظواهر الدالة على خصوصية التشكيلات اللغوية، في مستوياتها المختلفة بما يجعل من هذه الظواهر، من ناحية، مجاليا للإبانة عن تفرد الكتابة الإبداعية التي تُوضع موضع الدرس والتحليل، وبما يؤهل تلك الظواهر، من ناحية أخرى، لتدعيم الفرضيات الشكلية والبنوية التي جعلت منها نبيلة إبراهيم مرتكزات بناء منظورات جديدة في دراسة القص العربي شعبيا كان أم رسميا، وقديما كان أم وسيطا، وحديثا كان أم حداثيا. وذلك ما يتيح لقارئ كتابات نبيلة إبراهيم، خاصة تلك التي قدمتها قرب نهاية النصف الأول من سبعينيات القرن



العشرين وما تلاها، أن يتلمس، بعمق، واحدة من أبرز الإضافات التي قدمتها نبيلة إبراهيم إلى حركة النقد العربي المعاصر.

#### الهوامش:

- (١) انظر: عبد السلام المسدي: مراجع النقد الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٨٩، ص ٢٠٦.
- (٢) قام بهذه الترجمة كل من أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، وقد صدرت عن مطبوعات النادي الثقافي الأدبي بجدة.
- (٣) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٧٣، ص ٢٥.
- (٤) قصصنا الشعبي، ص - ص ٢٥ - ٢٦.
- (٥) انظر الباب الثالث من كتابها قصصنا الشعبي، ص - ص ١١٥ - ٢١٤.
- (٦) نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، النادي الأدبي، الرياض، ١٩٨٠، ص ٦.
- (٧) نقد الرواية، ص ٢٣.
- (٨) نقد الرواية، ص - ص ٣٨ - ٣٩.
- (٩) نقد الرواية، ص ٣٩.
- (١٠) نقد الرواية، ص ٤٤.
- (١١) نقد الرواية، ص ٣٨.
- (١٢) نقد الرواية، ص ٤٠.
- (١٣) نقد الرواية، ص ٤١.
- (١٤) انظر عرضها لعديد من التوجهات البنيوية في دراسة القصص في كتابها: فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٠، ص - ص ٢١ - ٤٦.
- (١٥) نقد الرواية، ص ٥٣.
- (١٦) نقد الرواية، ص ٤٩.
- (١٧) انظر، ص - ص ٥٨ - ٦٢ في نقد الرواية.
- (١٨) انظر نقد الرواية، ص - ص ٦٢ - ٦٨.
- (١٩) نقد الرواية، ص ٧٦.
- (٢٠) انظر "مورفولوجيا الحكاية الجغرافية" ترجمة أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر، مطبوعات النادي الثقافي الأدبي بجدة، ١٩٨٨.
- (٢١) نقد الرواية، ص ٧٧.
- (٢٢) انظر، نقد الرواية، ص - ص ٨٦ - ١٤١.
- (٢٣) فن القص، ص ٧٥.
- (٢٤) حول هذا الموقف انظر دراسة ألفت الروبي الموقف من القص في ترانسا النقيدي، طبعة مركز الأبحاث العربية، القاهرة، ١٩٩١.
- (٢٥) نبيلة إبراهيم: فن القص، ص ٧٨.
- (٢٦) انظر: عبد الله إبراهيم: المردية العربية: بحث في البنية المردية للسوروث الحكائي العربي، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠. ومحمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي: مقاربات سوسيو- سردية، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥.
- (٢٧) فن القص، ص ٨٠.
- (٢٨)، (٢٩)، (٣٠) فن القص، ص ٨٠.
- (٣١) فن القص، ص ٨١.
- (٣٢) انظر فن القص، ص - ص ٨١ - ٩٢.

(٣٣) بعد أن عرّضت نبيلة إبراهيم مفهوم التحويل عند بروب تحدثت عنه قائلة إنه هو "المفهوم الحقيقي كما وضعه بروب" وإته ( هو الذي لغت أنظار نقاد القصة بشكل عام فأعادوا صياغته في تشكيلات جديدة بهدف إبراز أهميته في النص. وربما كان من أكثر الصيغ شيوعاً، بل أكثرها ملائمة للتحليل القصصي بصفة عامة، هو أن النمط القصصي أياً كان نوعه، يبدأ من حالة الاستقرار أو التوازن، ثم يحدث تهديد أو نقص ما إما للبطل أو لأسرته أو للجماعة، فيتحول هذا التوازن إلى لا توازن، ثم تتحرك الأحداث في اتجاه القضاء على حالة اللا توازن حتى تصل إلى حالة التوازن، التي يُشترط للوصول إليها القضاء على الشر)، فن النص، ص ٨٣.

(٣٤) انظر الدراساتين التاليتين:

عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة: تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ٢٠٠٣.

سميد يقطين: الرواية والتراث السرد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢.

(٣٥) فن النص، ص ١١٤.

(٣٦) فن النص، ص ١١٤.

(٣٧) فن النص، ص - ص ١١٦ - ١١٧.

(٣٨) فن النص، ص ١١٧.

(٣٩) فن النص، ص ١١٨.

(٤٠) فن النص، ص ١٢٤.

(٤١) انظر التحليل هذه الجوانب مفصلة في فن النص، ص - ص ١٢٤ - ١٢٥، ١٣٠ - ١٣٦.

(٤٢) فن النص، ص ١٣٥، وانظر ص - ص ١٣٥ - ١٣٧ حيث تعرض نبيلة إبراهيم هذه النتائج.

(٤٣) فن النص، ص ١٦٩.

(٤٤) فن النص، ص ١٧١.

(٤٥) فن النص، ص ١٧٣.

(٤٦) فن النص، ص ١٧٧.

(٤٧) انظر: فن النص، ص - ص ١٨٠ - ١٨١، ص ١٨٦، ١٨٩، ١٩٣، ١٩٤.

# نبيلة إبراهيم



## ودراسة الأدب الشعبي



خالد أبو الليل

"لقد كانت الرغبة تدفعني منذ زمن لدراسة القصص الشعبي العربي الحي. وكانت هذه الرغبة تزداد اشتعالا كلما اطلعت على نصوص من هذا القصص"

نبيلة إبراهيم

يبدو من نافذة القول الحديث عن الدور الذي تلعبه المرأة في الأدب الشعبي، سواء من حيث إبداعها ومحافظة على هذا الموروث، أو من حيث أدوارها وصورها المتنوعة (الخيرة أو الشريرة) التي تلعبها في الموروث الحكائي الشعبي من ناحية أخرى<sup>١</sup>. وبالتالي فليس غريبا على المرأة أن تترك هذا الدور - عن سالفات العصر والأوان - وتوظفه في التأسيس لدراسة الأدب الشعبي - بشكل أكاديمي - والنهوض به داخل الجامعات المصرية. هذا الدور لعبته سهير القلماوي (١٩١١ - ١٩٩٧) بدراساتها الرائدة عن "ألف ليلة وليلة ١٩٤١"، التي نالت بها درجة الدكتوراه، بإشراف طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) في أربعينيات القرن الماضي. وقد استطاعت بها ومن خلال جهود دارسي الجيل الأول في الأدب الشعبي، عبد الحميد يونس (١٩١١ - ١٩٨٧)، عبد العزيز الأهواني (١٩١٠ - ١٩٨٠)، أن تساهم في تأسيس كرسي لدراسة الأدب الشعبي في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة القاهرة. تأتي - بعد ذلك - نبيلة إبراهيم لاستكمال وممارسة ذلك الدور النسائي في دراسة الأدب الشعبي.

نبيلة إبراهيم تنتمي إلى الجيل الثاني من دارسي الأدب الشعبي، ذلك الجيل الذي يضم - إلى جانبها - فاروق خورشيد، أحمد علي مرسى، أحمد شمس الدين الحجاجي، صفوت كمال، عبد الحميد خواس، ورغم أن بعض الدارسين يرون أنها تمثل - بمفردها - الجيل الثاني، ويضعون بقية دارسي تلك المرحلة في الجيل الثالث، فإنني أميل إلى اعتبار كل دارسي الأدب الشعبي الذين ينتمون إلى هذه المرحلة جيلا واحدا، هو الجيل الثاني. ومن

الملاحظات الجديرة بالاهتمام- ورغم ما قلته عن دور المرأة في الأدب الشعبي إبداعا- قلة عدد الدراسات العربيات المتخصصة في دراسة الأدب الشعبي، وتعد نبيلة إبراهيم واحدة من القلة القليلة من هؤلاء الدارسات.

بدأت نبيلة إبراهيم دراساتها الأكاديمية مع "روميات المتنبي: حلقة من الصلات الأدبية بين العرب والروم /١٩٥٤" في الماجستير، وهو الأمر الذي فتح أمامها المجال - بعد ذلك- لدراسة الأدب الشعبي عامة، والتنبيه إلى أهمية الدراسة المقارنة في الأدب الشعبي، فراحَت تدرس "سيرة الأميرة ذات الهمزة: دراسة مقارنة /١٩٦٢" في الدكتوراه، ثم تعددت دراساتها وتنوعت موضوعاتها - فيما بعد- في دراسة الأدب الشعبي، تأليفا وترجمة. وكما هو واضح، فإنها اهتمت بدراسة الأدب الشعبي المدون، على نحو ما تؤكد ذلك مؤلفاتها. غير أن هذا لا يعني اهتمامها بالأدب الشفاهي، ودعوتها إلى جمعه وتوثيقه وتوثيقا علميا. وقد انعكس هذا الاهتمام - بالجانب الشفاهي- في تقديمها دراسة عن العمل الميداني في أحد مؤلفاتها "الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق"، وفي تقديمها دراسة عن القصص الشعبي الشفاهي في دراسة أخرى "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية".

#### (١)

من يتأمل دراسات نبيلة إبراهيم في الأدب الشعبي، ويدقق النظر فيها، يمكنه أن يصنفها على عدة مستويات، منها: (١) على مستوى دراسة الأدب الشعبي المدون والشفاهي، على نحو ما أشرت. (٢) على مستوى دراسة الأدب الشعبي العربي والغربي. وهو ما يتبدى في دراساتها عن الأدب الشعبي العربي، وكذلك في دراساتها للأدب الشعبي في الغرب، على نحو ما يتضح في دراساتها التاريخية للفولكلور في كل من فنلندا وألمانيا وأمريكا، وفي تقييمها للمناهج الغربية، مثل مدرسة التحليل النفسي عند كل من فرويد ويونج، والمدرسة الأنثروبولوجية التطورية عند السير جيمس فريزر. كما يتضح ذلك أيضا في ترجماتها في هذا المجال، إذ لم تكن مجرد الترجمة، وإنما قدمت هذه الترجمات بدراسات مهمة عن الكتاب المترجم ومؤلفه ومنهجه، ومحتوى الكتاب وتقييمه، وهو ما يتضح في ترجمات "الفولكلور في العهد القديم"، و"الماضي المشترك بين العرب والغرب"، و"الحكاية الخرافية". (٣) أما المستوى الثالث من التصنيف - والذي سنفصل فيه الحديث، وتدور حوله هذه الورقة - فيقوم على أساس الموضوعات والقضايا التي تطرقت إليها نبيلة إبراهيم في دراساتها الشعبية. وهو مستوى يتحرك في خمسة محاور، هي: الدراسات التطبيقية، الدراسات الشعبية الموضوعية والفنية، الدراسات التاريخية، الدراسات المقارنة، الدراسات المترجمة.

#### (٢)

أما بالنسبة لمحور الدراسات الشعبية التطبيقية، فيقوم على دراسة مادة شعبية عربية، وتطبيق أحد المناهج الغربية عليها، بهدف التعرف على مدى إمكانية هذا التطبيق على الأنواع الأدبية الشعبية العربية وخصوصيتها. ويمثل ذلك المحور كتاب "قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية"<sup>(١)</sup>، الذي تحاول أن تطبق فيه المنهج البنوي الشكلائي للروسي فلاديمير بروب على قصصنا الشعبي. تشير المؤلفة صراحة إلى الهدف المباشر من

تأليف كتابها، إذ ستطبق فيه منهج بروب، فكتاب "المورفولوجيا" هو الذي دفعها لدراستها هذه، على نحو ما تقول: (إنني مدينة لهذا الكتاب - أي كتاب بروب- في تأليف كتابي هذا ....).<sup>(١)</sup> ورغم ذلك فإنها لا تكتفي بإلقاء الضوء على منهج بروب المورفولوجي فحسب، بل نجدها تعرض لأهم المناهج المعاصرة في دراسة الحكاية الشعبية وتصنيفها، ثم تفصل الحديث عن المنهج البنائي. فتعرض لمراحل نشأته وتطوره وانتشاره في أوروبا وأمريكا، وأهم أعلامه بدءاً من أرنست كاسير في كتابه (البنوية/ ١٩٤٥)، ومروراً بدراسات رومان جاكوبسون، وفلاديمير بروب، وانتهاء بكلود ليفي شتراوس وتوماس وزبيبيوك. ومن الطبيعي أن تعرض نبيلة إبراهيم - بشكل تفصيلي- لمنهج بروب، على نحو تنظيري/ نقدي له، وذلك من خلال كتابه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية/ ١٩٢٨"، فقدمت ذلك في الفصل الثاني من الباب الأول، تحت عنوان "بروب والتحليل المورفولوجي للحكايات الخرافية". وواضح أن المؤلفة تتبنى المنهج دون تغيير فيه، بل تتبنى المصطلحات الأساسية عند بروب، وتعريفه لها، مثل: التحليل المورفولوجي، الوحدة الوظيفية، عناصر الوصل، الإخبار، تكرار الفعل ثلاث مرات، الدافع، الشخص السبعة. ولقد حاولت الإفادة من هذا المنهج بتطبيقه على أنواع أدبية شعبية عربية أخرى؛ لذلك سعت على تطبيقه على نمط قصصي آخر هو "القصص الشعبي الواقعي"، أو ما تصطلح عليه المؤلفة "الحكاية الشعبية"، وهو موضوع مناقشة منا. والسؤال الذي يطرح نفسه الآن: لماذا اختارت المؤلفة هذا المنهج تحديداً؟ ولماذا اختارت القصص الخرافية مادة للدراسة؟

اختار بروب نمط الحكايات الخرافية ليطبق عليها تحليله المورفولوجي؛ وذلك لأن هذا النمط تحكمه مجموعة من القوانين الشكلية الثابتة، والتي تتكرر على نحو ثابت في كل أنحاء العالم، فهو نمط عالمي. وقد أثارت عاليته كثيراً من القضايا، على رأسها قضية تشابه رواية هذه الحكايات من منطقة جغرافية إلى أخرى. لذلك تعددت الآراء حول تفسير هذا التشابه، فمنها من ردها إلى عامل الهجرة، ومنها من ردها إلى النظرية الانتشارية، أو إلى عامل وحدة المصدر أياً كان ذلك المصدر (الهندي، المصري القديم، الألماني)، أو إلى عامل تشابه العقلية الإنسانية في طبيعة تفكيرها. وبالتالي، فإن بروب اختار مائة حكاية روسية ممن تنتمي إلى هذا النمط ليبيني عليها منهجه في التحليل. ورغم أن بروب صاغ نظريته في كتابه "المورفولوجيا" منذ عام ١٩٢٨، ثم أعاد الحديث عنها في كتاب آخر له، بعنوان (Theory and History of Folklore) فإن أحداً من الدارسين لم يلتفت إلى أهمية هذا الكتاب أو النظرية، إلا بعد ترجمته من الروسية إلى الإنجليزية عام ١٩٦٨. وتنبغي الإشارة هنا إلى أن ثمة لبساً أصاب عدداً كبيراً من الدارسين والمترجمين في ترجمة العنوان الروسي للكتاب، الذي استخدم المصطلح الروسي المحلي "Skazki" في ثنائيه، والذي يقابل عندنا في مصر مصطلح "الحدوتة". ونظراً لتوافر هذا النمط "الحدوتة" في ماثورنا الشعبي المصري، فإن نبيلة إبراهيم رأت ضرورة تطبيق هذا المنهج عليها؛ لتوافر القوانين الشكلية "العالمية" - على نحو ما حددها بروب- فيها، فكانت أول دراسة عربية تلتفت إلى أهمية تطبيق هذا المنهج في دراساتها الشعبية العربية، ثم استكمل تلامذتها بعد ذلك - ممن قامت بالإشراف على رسائلهم في الماجستير أو الدكتوراه - بتطبيق هذا المنهج على الحكايات الشعبية في مصر

وفي مناطق عربية أخرى، مثل فلسطين والكويت وقطر<sup>(١)</sup>. ونظرا لاعتمادها على الترجمة الإنجليزية للكتاب، فإنها وقعت في خطأ ترجمة المصطلح، بل إنها ترددت - أحيانا - في ترجمته بين مصطلحي الحكاية الشعبية تارة، والحكاية الخرافية تارة أخرى. وسأعود إلى مناقشة هذه القضية فيما بعد؛ نظرا لأهميتها.

انتهت المؤلفة إلى أهمية تطبيق هذا المنهج على قصصنا الخرافي، وهو ما يدور حوله الفصل الأول من الباب الثاني، وعنوانه: "قصصنا الشعبي في ضوء التحليل المورفولوجي". وتحدد المؤلفة أنها ستعتمد مجموعة من الحكايات الشعبية المصرية، التي قامت بجمعها من مصادر ثلاث، هي على حد قولها: (١- مجموعة حكايات قمت بجمعها من محافظة القليوبية. ٢- مجموعة حكايات قمت بجمعها في رحلة ميدانية، قام بها قسم اللغة العربية بكلية الآداب، بجامعة القاهرة. ٣- مجموعة حكايات من مركز الفنون الشعبية)<sup>(٢)</sup>. تتوقف - بعد ذلك - عند سبعة نماذج مما تصطلح عليها "حكايات خرافية"، وتخضعها للتحليل المورفولوجي، وهي: (اليومونات الثلاث، الرجل الذي ولد بنتا، البنت التي تزوجت كلبا، الصياد والسحرة، كشكول ذهب، أبناء العم الثلاثة، الشاطر محمد والديك والخواجة). ثم قامت بتطبيق المنهج عليها، وانتهت إلى أن (الحكاية الخرافية نمط قصصي له بناء تركيبى محدد .../ ص ٧٩). وهي النتيجة نفسها التي تلتقي فيها الحكايات الخرافية المصرية مع نظيراتها في المناطق الجغرافية الأخرى، كما تلتقي مع ما سبق أن أكدته بروب. غير أنها توصلت إلى خاصية شكلية اتسمت بها حكاياتنا الخرافية، هي: (ظهور القوة المانحة قبل القوة الشريرة .../ ص ٨٠).

تحاول المؤلفة بعد ذلك أن تقوم بتطبيق المنهج المورفولوجي على نمط آخر من الحكايات، تصطلح عليه مصطلح "الحكايات الشعبية"، الذي تقصد به الحكايات الواقعية، أو ما يسميه الرواة الشعبيون المصريون "المثلاث". وتعتمد في تطبيقها هذا على سبعة نماذج قصصية، هي: (احنا دافنيته سوا، الفقير والملاك، السلطان الجبار، من جاور السعيد يسعد، الجمجمة، السعد والبركة). وتنتهي من تحليلها إلى أن البنية الشكلية للحكايات الشعبية/ الواقعية تختلف عن النمط الخرافي. وقد تمثل ذلك الخلاف في أن النمط الواقعي لا يتكون سوى من (... وحدتين وظيفتين فحسب وهما إبراز النقص (٨ أ).... والقضاء على ذلك (١٩)، بل هي تضيف إلى ذلك وحدة وظيفية أخرى هي الكشف عن عنصر من عناصر تكوين المجتمع، سلبيا كان أو إيجابيا. وهذه الوحدة الوظيفية الأخيرة لا تتوافر في الحكاية الخرافية على الإطلاق)<sup>(٣)</sup>.

وتشير المؤلفة إلى ملاحظة ترى - فيها - أن ثمة تحولا حدث في ذوق الشعب، وهو تحول ناتج عن عزوفهم عن (رواية النمط الخرافي والاستماع إليه .../ ص ١١٣). وهو ما أدى - من وجهة نظرها - إلى ظهور ما يسمى بالقص الغنائي، وفيه (يسعى الراوي إلى أن يقلد النمط الخرافي في رواية حكاية ترتبط بالواقع .../ ص ١٠٥). والحقيقة أن هذه الملاحظة رغم أهميتها، فإنه يمكن الاختلاف معها. فعزوف الناس عن النمط الخرافي لا يعود إلى تحول في ذوق الشعب، بقدر ما يعود إلى ارتباط هذا النمط من الحكايات الخرافية /الحواديت بسياق اجتماعي معين، قوامه من النساء رواة، والأطفال جمهورا. وبالتالي فهو نمط يرتبط بمرحلة

عمرية معينة، يبحث بعدها الإنسان - في مراحله العمرية اللاحقة - عن أنماط حكايات أخرى، قد تكون الواقعية أو الغنائية، التي ترتبط - هي الأخرى أيضا - بسياقات اجتماعية أخرى. غير أن هذا لا ينفي زيادة الاهتمام بالقص الشعبي الغنائي في الآونة الأخيرة، ولكن دون أن يعني هذا العزوف عن النمط الحرفي.

وتأتي أهمية تطبيق نبيلة إبراهيم لمنهج بروب من زوايا عدة، منها: أنها أول دراسة عربية تقوم بتطبيق ذلك المنهج في دراساتها الشعبية، سواء من حيث دراستها، أو من حيث تلامذتها ممن أشرفت على رسائلهم. وفي توصلها إلى خصوصية البنية الشكلية للحكاية الخرافية المصرية عن النموذج الذي قدمه بروب، على نحو ما يتمثل ذلك في أن ظهور الشخصيات المانحة في الحكايات المصرية سابق على ظهور الشخصيات الشريرة. كذلك من حيث محاولتها الإفادة من المنهج بتطبيقه على نمط آخر من الحكايات الشعبية "الحكايات الواقعية". ورغم ذلك فإن هناك عددا من الملاحظات التي يمكن تسجيلها على تطبيقاتها، وهي ملاحظات تهدف إلى تنمية الجوانب الثرية التي تنطوي عليها محاولة نبيلة إبراهيم. ومن هذه الملاحظات:

(١) أن المؤلفة تبنت التعريف نفسه الذي قدمه بروب للحكاية الخرافية. فيروب قدم تعريفين للحكاية الخرافية، أولهما أنها (رواية مبنية حسب التسلسل المنتظم للوظائف المذكورة بأشكالها المختلفة مع غياب بعضها في مقصوص، وتكرار بعضها في مقصوص آخر)<sup>(١)</sup>. كما يقدم تعريفاً آخر، إذ يرى أنها (قصص تتبع تصورات ذات سبع شخصيات)<sup>(٢)</sup>. وهو الأساس الذي تبني عليه نبيلة إبراهيم تعريفها، التي ترى فيه أنها تستخدم (الشخص السبعة، بحيث يقوم كل منها بحركة أساسية في حياة البطل من أجل الوصول إلى الفتاة التي يرغب في الزواج منها ... أو من أجل الوصول إلى شيء يسعى للحصول عليه)<sup>(٣)</sup>. وهذا التعريف لا يبرز خصوصية حكاياتنا الخرافية، كما أنه لا ينطبق على كل حكايات هذا النمط فبالنسبة للشخص السبعة والتي تحدثت في (الشخصية الشريرة، الشخصية المانحة، الشخصية المساعدة، شخصية الأميرة/ الزوجة، الشخصية التي تبعد البطل في أول الحكاية، شخصية البطل، شخصية البطل المزيف)، فإنها لا تمثل عنصراً مضطرباً للتكرار في حكاياتنا الخرافية، بل إنها كثيراً ما تتخلى عن شخصية أو أكثر منها. فعلى سبيل المثال، ليست الشخصية التي تبعد البطل في أول الحكاية مضطربة التكرار فيها. أما بالنسبة إلى عدد الشخصيات السبع، فإنه يمكن اختزالها في ثلاثة أنماط: هي: شخصية الأبطال، الشخصيات الشريرة، الشخصيات الخيرة<sup>(٤)</sup>.

(٢) اتفقت نبيلة إبراهيم مع عدد من دارسي منهج بروب في إمكانية تطبيق منهجه على سائر أنواع الحكى؛ إذ إن القصة التي تحكى - على حد قول كلود برعمون - تشتمل على التوائين نفسها مهما تعددت أشكالها الظاهرية. من هذا المنطلق فإنها سعت إلى تطبيقه على نمط الحكايات الشعبية الواقعية. وانتهت - على نحو ما أشرت - إلى توافر الوجدتين (٨) "إبراز النقص"، ٩ "القضاء عليه" في حكاياته. والحقيقة أن توافر هاتين الوجدتين لا يعد دليلاً على نجاح ذلك التطبيق، كما أنه لا يلمس خصوصية ذلك النمط، إذ إن وحدة الإحساس بالشر تتوفر في أي شكل من أشكال القص (فردية كان أو شعبية)، لما في ذلك من

أهمية لها على مستوى بناء الأحداث. أما وحدة القضاء على الشر، والتي تتمثل في النهاية السعيدة في الحكايات الخرافية، فإنها لا تمثل خاصية مشطردة في الحكايات الواقعية (الثلثات)؛ إذ كثيرا ما تنتهي هذه الثلثات (الحكي الواقعي) بنهاية مأساوية. وبالتالي لا يتحقق معها وحدة القضاء على الشر.

(٣) استخدمت المؤلفة مصطلح "الحكاية الخرافية" للدلالة على هذا اللون الفني، في حين استخدمت مصطلح "الحكاية الشعبية" للدلالة على القصاص الشعبي الواقعي. وقد أدى استخدامها لهذا المصطلح إلى إحداث شيء من اللبس، أحيانا، بين هذا المصطلح الفرعي والمصطلح العام. فعندما يُطلق مصطلح "الحكاية الشعبية"، فإن الذهن ينصرف - مباشرة - إلى اللون الفني العام، وليس الفرعي. وقد وجدناها تتروى بين استخدام هذا المصطلح للدلالة على اللون الفرعي تارة، وبين استخدام مصطلحات أخرى، مثل: حكايات الحياة المعيشة، قصص الحياة العاشق، الحكايات الواقعية<sup>(١٩)</sup>. أما بالنسبة لمصطلح الحكاية الخرافية الذي أطلقته المؤلفة على ذلك اللون الفني موضع الدراسة، فهينغي الإشارة إلى أن المؤلفة ارتضت المصطلح الغربي دون أية إشارة إلى المصطلح المحلي "الحدوتة". ولذلك وجدناها تترجم عنوان كتاب يروب إلى أكثر من ترجمة، فتارة تترجمه إلى "مورفولوجية الحكاية الخرافية"، وتارة أخرى تترجمه إلى "مورفولوجية الحكاية الشعبية"، ولذلك أسماه، التي منها: (أ) أن الكتاب ينتمي إلى فترة تاريخية لم تكن المصطلحات الشعبية العربية قد تحددت على نحو دقيق. (ب) أنها اعتمدت - مثل غيرها من الدارسين العرب - على الترجمة الإنجليزية، التي ظهرت في عام ١٩٦٨. ولذلك تعددت الترجمات العربية لهذا العنوان، ما بين "مورفولوجية الخرافة"، و"مورفولوجية الحكاية المغربية"، و"مورفولوجيا القصة". ولعل الترجمة المناسبة - فيما ترى - هي "مورفولوجيا الحدوتة". فالؤلف الروسي فلاديمير يروب استخدم المصطلح الروسي المحلي "Skazki" في عنوان الكتاب "Morfologij Skazki". وعندما صدرت الترجمة الإنجليزية الأولى عام ١٩٦٨، فإن ترجمة المصطلح الروسي لم تكن دقيقة؛ إذ ترجم لورانس سكوت - صاحب أول ترجمة بالإنجليزية للكتاب - المصطلح الروسي "Skazki" إلى المصطلح العام "Folk tale"، فأصبح العنوان "Morphology of the Folktale"، رغم إشارة المترجم في مقدمة الطبعة الثانية للكتاب إلى أن المصطلح الروسي يقابل في الإنجليزية مصطلح "Fairy tale"<sup>(٢٠)</sup>. الخلاصة أن المصطلح الروسي يقابله المصطلح المصري "حدوتة"، وفي شمال أفريقيا مصطلح "خرافة"، وفي فلسطين "خرافة"، وفي ألمانيا يقابله مصطلح "Marchen"، الذي استخدمه الأخوان جريم، كما يقابله في فرنسا مصطلح "contes merveilleux"، وفي النرويج مصطلح "Eventyr"، وفي الدنمارك مصطلح "Under-eventyr" أو "Trylle-eventyr". كما استخدم جون دومنيك في ترجمة إنجليزية لكتاب آخر ليروب مصطلح "Fairy tale"، وذلك عندما ترجم عنوان هذا الكتاب، الذي صدرت طبعته عام ١٩٧٨، إلى "Structure and History in the Study of the Fairy tales"<sup>(٢١)</sup>.

لم تتوقف المؤلفة - في كتاب "قصصنا الشعبي" - عند حد تطبيق المنهج المورفولوجي فحسب؛ بل قامت بتطبيق المنهج النفسي، وتحديدًا منهج يونج، على الحكاية الخرافية،



متوقفة عند أهم المصطلحات التي ركز عليها يونج، والتي اختلف فيها مع من سبقوه، خاصة أستاذه فرويد. ومن هذه المصطلحات "اللاشعور الجمعي"، "الأنماط الأصلية"، وكذلك عن طريق فهمه للأحلام. وفي تطبيقها على الحكايات العربية، فإنها لم تطبقه على حكايات شفاهية، وإنما طبقتها على بعض حكايات من "ألف ليلة وليلة"؛ حيث قامت بتفسير رموزها في ضوء مدرسة "يونغ".

### (٣)

أما المحور الثاني فهو محور الدراسات التاريخية، أعني تلك الدراسات التي قامت فيها نبيلة إبراهيم بالتأريخ للدراسات الشعبية الأجنبية أو العربية (الدونة أو الشفاهية، القديمة أو الحديثة). ويمكن تصنيف هذا المحور في ثلاثة اتجاهات، هي: (أ) التأريخ لدراسة الأدب الشعبي العربي المدون. (ب) التأريخ لدراسة الأدب الشعبي في بعض البلدان الأجنبية. (ج) التأريخ لبعض مناهج دراسة الأدب الشعبي، والتعريف بمنهج العمل الميداني. أما بالنسبة لاتجاه التأريخ لدراسة الدونات الشعبية فقد تمثل في الباب الثاني من كتابها "الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق/ ١٩٧٣<sup>(١)</sup>، والذي عنوانته له بـ "التراث الشعبي بين الماضي والحاضر والمستقبل". ويقع هذا الجزء في ثلاثة فصول، تحاول من خلالها المؤلفة أن تستقرئ الدونات والموسوعات في التراث العربي القديم وفي العصور الوسيطة، بهدف التعرف على تلك الأشكال الفولكلورية في تراثنا العربي القديم. فتتوقف في الفصل الأول من هذا الباب عند "التراث الشعبي في العصر الجاهلي". وفيه تستعرض أهم الأشكال الفولكلورية التي توقفت عندها كتب التراث العربي في العصر الجاهلي، على نحو ما يمثل ذلك في العادات والمعتقدات والأساطير والحكايات الشعبية الجاهلية، وكذلك في الأمثال العربية القديمة، والغناء الشعبي المتواتر عن عرب الجاهلية. على حد قول المؤلفة. وهو ما يتبدى في قصة هند بنت عتبة وأسطورة النسر وقراءة المستقبل وغيرها من قصص ذلك العصر. أما الفصل الثاني - من هذا الباب - فقد عنوانته له بـ "التراث الشعبي في العصر الإسلامي". وتستعرض فيه أهم المعتقدات والتصورات السحرية في العصر الإسلامي، التي عاشت في ضمائر الناس وسلوكياتهم. وتسرّد المؤلفة عددا من هذه المعتقدات والحكايات التي تناقلتها كتب التراث العربي القديم، مثل: "بلوغ الأرب"، والأغاني، و"عيون الأخيار" و"مروج الذهب" والتيجان، و"أخبار الحمقى والمغفلين" و"العقد الفريد". ثم تتحدث - بعد ذلك عن دور الوعظ في العمل على إثراء التراث الشعبي بالمقصص الديني المذيع بعنصر الخيال. كما تشير إلى اتساع دائرة القصص وتضخم ثروة الأمثال والمعتقدات والتصورات في هذا العصر. ففي هذا العصر نشأ ونضج أدب السحر والمغازي، والسيرة النبوية، التي لعبت الخيال دورا كبيرا فيها؛ الأمر الذي ترتب عليه - من وجهة نظري بعد ذلك - معرفة العرب بقرن السيرة الشعبية. فلقد كانت هذه الفنون وغيرها النواة التي انكأ عليها العقليّة العربية في إنشاء هذا الفن العظيم. وتشير - أخيرا - إلى ولع الشعب العربي برواية قصص الأنبياء، فقد وصلتنا مجموعة من الكتب المهمة التي تحمل هذا العنوان، مثل: "قصص الأنبياء" للشمس الدين ابن كثير والكسائي، وكتاب "الأنس الجليل في تاريخ القدس والخليل" لأبي الهمد القاسبي الحنبلي.

وتعود أهمية هذا الاتجاه في الدراسة إلى محاولة نبيلة إبراهيم في التأكيد على أن العرب القدامى كانوا على درجة عالية من الوعي، جعلتهم يهتمون بجمع تراثهم الشعبي وتدوينه في ظل إمكاناتهم. وهو الأمر الذي لا يزال موضع خلاف كبير بين المثقفين في عصرنا الحالي، حول قيمة التراث الشفاهي وجمعه وتوثيقه. هذا هو الأمر المسكوت عنه الذي لم ترغب المؤلف في الإشارة إليه على نحو مباشر، وإن أكد توثيقها عند هذا الاتجاه.

وفي الفصل الثالث من هذا الباب، تتوقف المؤلف عند "التراث الشعبي في العصور المتأخرة". فعرضت لأسباب اهتمام الوجدان الشعبي العربي بالسيرة الشعبية المدونة، أهم الفنون التي شهدتها العصور الوسطى في العالم العربي. وقد حددت هذه الأسباب في أربعة، هي: (١) تمجيدها للبطولة العربية. (٢) احتواؤها على مخزون ضخم من مواد التراث العربي المتنوعة. (٣) تعبيرها عن القيم الاجتماعية والأخلاقية التي يأملها الشعب. تنتقل - بعد ذلك - للحديث عن قضية اعتبار التراث الشعبي العربي المعاصر امتدادا للتراث الشعبي العربي القديم/ المدون، وراحت تؤكد ذلك من خلال عدد من الحكايات والمعتقدات الشعبية المعاصرة، التي وجدت لها أصلا تراثيا شعبيا مدونا، وذلك من خلال توثيقها عند عدد من مؤلفات القرون الوسطى، مثل: "بذائع الزهور" لابن إلياس، و"الحيوان" للدميري، و"إغاثة الأمة بكشف الغمة" للمقريزي .... إلخ.

ويتمثل الاتجاه الثاني من هذا المحور، التأريخ للدراسات الشعبية في الدول الأجنبية، في قيامها بالتأريخ لحركة الفولكلور، بوصفه علما، في دول فرنسا وإنجلترا وأيرلندا ورومانيا وفنلندا، وألمانيا وأمريكا. فتوقفت - على نحو سريع - عند بداية الاهتمام بدراسة علم الفولكلور في هذه الدول، وأهم مراكز الفولكلور ومعاينه فيها. ثم تنتقل للحديث - بشكل تفصيلي - عن "الدراسات الشعبية في فنلندا"، التي ربطت المؤلف بدايتها بتاريخ الحركة القومية فيها؛ بهدف أن يثاق الشعب الفنلندي استقلاله من السويد. وقد تلخصت ملحة "الكاليافالا" عن ذلك الاهتمام، تلك الملحمة التي كان يتغنى بها الشعب الفنلندي بعبادته وتقاليده، والتي جمعها الفنلندي "إلياس لونروت" في عام ١٨٣٦. ولقد كان جمع هذه الملحمة سببا وراء نهل الشعب الفنلندي استقلاله. وقبل ذلك وتحديدا في عام ١٨٣١، كان قد تم إنشاء جمعية التراث الشعبي الفنلندي، التي اهتمت باللغة الفنلندية وبالتراث الشعبي الفنلندي جمعا وتوثيقا ودراسة. ولقد تمثلت أهم إنجازات الحركة الفولكلورية الفنلندية في توصلها إلى ما يعرف بالمنهج الجغرافي التاريخي في دراسة الفولكلور، الذي أسس له يوليوس كرون، ثم أكمله ابنه كارل كرون، كذلك تصنيف الفنلندي آنتي آرني للحكايات الشعبية، الذي يعد تطبيقا للمنهج الجغرافي التاريخي، وهو ما يؤكد البحث الذي نشره آرني بعنوان "أساس البحث المقارن في الحكاية الخرافية/ ١٩١٣".

وتعرض - بعد ذلك - لتأريخ "الدراسات الشعبية في ألمانيا"، التي بدأت في القرن السابع عشر، على نحو ما تجلى ذلك في بعض الدراسات عن الخرافات والأشباح. ولقد قوبلت هذه الدراسات بالسخرية والاستخفاف؛ لسيادة التيار العقلاني في هذه الفترة. أما الدراسة الحقيقية للأدب الشعبي الألماني - كما تقول نبيلة إبراهيم - فقد بدأت مع مطلع القرن التاسع عشر، على يد الأخوين جريم، اللذين جمعا الحكايات الخرافية والأساطير

والعادات والتقاليد الألمانية. وقد تم استخدام المصطلح الألماني "فولكسكندة" للدلالة على هذا العلم، في مقابل المصطلح الإنجليزي "فولكلور". بعد ذلك تطرق الباحثون الألمان وتنوعوا في دراسة العديد من الموضوعات مثل الألغاز والأمثال والمعتقدات الشعبية الألمانية. ثم راحت المؤلفة تعرض لعدد من المناهج الألمانية في دراسة الفولكلور، مثل: المنهج التاريخي اللغوي، المنهج الجغرافي، المنهج النفسي، المنهج الاجتماعي. كما راحت تعرض لاختلاف الباحثين الألمان حول مجال دراسة الفولكلور وحدده. ويؤخذ على المؤلفة هنا أنها اكتفت بمجرد عرض هذه المناهج والاختلاف حول حدود العلم، وهو ما كان يستحق منها وقلة متأنية، وإبداء رأيها في تلك القضايا.

تتوقف - أيضا - عند التأريخ لحركة "الدراسات الشعبية في أمريكا". وتأتي أهمية هذا الفصل بتأكيد على اهتمام دولة كبرى مثل أمريكا - رغم ما تشهده من تقدم - بالفولكلور، ذلك العلم الذي يظنه البعض - خطأ - رمزاً للتخلف والماضي. فعرض المؤلفة لهذا الفصل ينفي هذا الظن الخاطئ. وهو ما عبر عنه ريتشارد دورسون بقوله: "إن أمريكا البلد الغني، لا بد أن يمتلك ثروة من فولكلوره الخاص به. ففي هذا العصر الذي تسيطر فيه أمريكا على العالم، يتحتم على الأمريكيين بكل أن يكتشفوا تراثهم الفولكلوري .... حقا إنه ينبغي على كل أمة متقدمة أن تقدم لأطفالها فولكلورها الذي يحكي عن أساطيرها وأبطالها"<sup>(١)</sup>. وقد تحقق هذا ذلك عمليا في دراسة الأمريكي هاورد زن المهمة "التاريخ الشعبي للولايات المتحدة الأمريكية/ ١٩٨٠".

يمثل الاتجاه الثالث من هذا المحور عند التأريخ لمناهج دراسة الأدب الشعبي. فتتوقف عند اللغز، من خلال عرضها لبحث الألماني أندريه جولس "أشكال بسيطة". وفي ثانيا دراستها لمناهج دراسة الحكاية الخرافية، راحت تعرض لبحث الروسي فلاديمير بروب "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"، وأهم مصطلحاته: الوحدة الوظيفية، الموتيف، والوحدات الوظيفية الإحدى والثلاثين، وأهم القوانين التي تعرض لها بروب في كتابه، والتي بنى عليها منهجه البنائي الشكلي في تحليل القص الخرافي. ثم تعرض للمنهج الوظيفي في دراسة حياة الشعوب، عارضة للنظرية مالهوفيسكي في السحر والدين والعلم، ووظيفة الأسطورة في المجتمعات البدائية. كما تعرض للمنهج الاجتماعي من خلال استقراء أعمال المؤلفة الفنلندية "هيلما جرانفست"، مثل: ظروف الزواج في قرية فلسطينية، "والميلاد والطفولة بين العرب". كذلك تعرضت للمنهج الجغرافي التاريخي في دراسة الحكايات الشعبية، وفيه تشير قضية تشابه الحكايات الشعبية حول العالم. وقد اختارت نمط حكاية "بنت الحطاب" و"الست-زرة"، وقامت بمقارنتها مع عدد من الروايات الفنلندية والأيرلندية والتركية والألمانية، معتمدة على تصنيف آنتي آرني، بهدف التوصل إلى مواضع التشابه والاختلاف بينها. كما تعرضت للمنهج الأنثروبولوجي والبنائي، والمناهج النفسية في دراسة التراث الشعبي، متوقفة عند منهج يونج واستخدامه لمصطلح الأتماط الأصلية.

وتتوقف - أخيرا - عند مناهج البحث في العمل الميداني ومشكلاته. وفيه تقدم خطوات العمل الميداني، ومنهجيته، التي تقوم على منهجي الملاحظة والمقابلة، ثم تعرض لأهم المعلومات التي يجب على الباحث أن يتحصل عليها من رواته..

يمكن تقسيم هذا المحور إلى قسمين، أولهما: ذلك القسم الذي عرضت فيه نبيلة إبراهيم بالدراسة لأحد الأنواع الأدبية الشعبية. وتوقفت في ثانيهما عند أحد الموضوعات التي انتشل بها الأدب الشعبي. أما بالنسبة للقسم الأول فيمثل في كتابها "أشكال التعبير في الأدب الشعبي"، الذي تعرضت فيه لعدد من الأنواع الأدبية الشعبية، هي: (١) الأسطورة (٢) الحكاية الخرافية (٣) الحكاية الشعبية (٤) اللغز (٥) النكتة (٦) الأغنية الشعبية. (١) الأسطورة:

تتوقف المؤلفة - أول ما تتوقف - عند ماهية الأسطورة، فتعرفها بأنها (محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أو هي تفسير له. أنه نتاج وليد الخيال، ولكنها لا تخلو من منطق معين أو فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد)<sup>(١)</sup>. أي أن الأسطورة إجابة عم سؤال كوني يورق الإنسان، فهي وسيلة يحول الإنسان من خلالها أن يضفي على تجربته طابعا فكريا. وتعرض - بعد ذلك - للقضية مهمة حول ما إذا كان العرب قد عرفوا الأسطورة أم لا. وترى المؤلفة أن العرب قد تناقلوا - في المصادر العربية القديمة - بعض الأخبار التي تتوفر فيها بعض العناصر الأسطورية، وذلك نظرا لانشغال العربي الجاهلي بالكون وظواهره المتعددة. غير أن لا يعني معرفة العرب بالأسطورة في معناها العلمي. وتبرر عدم معرفة العرب لها بهذا المفهوم إلى سببين: (١) أن العصر الجاهلي المتأخر الذي نقلت عنه هذه الأخبار لا يمثل العصر الأسطوري الذي يمكن أن تتكون فيه الأسطورة؛ ذلك لأنه لا يمثل عصر البراءة والسذاجة الذي يمكن أن يقتنع فيه الإنسان بحكاية أسطورية تربط بينه وبين الكون ربطا تاما. هذا العصر الذي شاع فيه جو من الشك والريبة. (٢) أنه ربما يكون العرب قد عرفوا أشكالا من هذه الأساطير، التي عاشت بين الناس حتى قبل مجيء الإسلام، غير أن هذه الأساطير مُسخت أو حُرفت أو اندثرت بعد مجيء الإسلام/ص ٢١. وهنا يمكن أن أسجل اختلافا حول هذه القضية، إذ أرى أن الفن - كما يقول الحجاجي - حاجة اجتماعية، يلبي احتياجات اجتماعية وسياسية معينة. وفي ضوء ذلك يمكن تفسير عدم معرفة العرب لفنون من قبيل الملحمة والأسطورة والمسرح<sup>(٢)</sup>.

تقسم المؤلفة - بعد ذلك - الأسطورة إلى عدد من الأنواع، هي: (أولا) الأسطورة الكونية (الطقوسية): هذا النوع من الأساطير - كما تقول - يعد إخراجا لدوافع داخلية؛ إذ تساعد الإنسان على تحديد مفهومه بالنسبة للكون، وتقدم نموذجين لذلك النمط، هما أسطورة "إيزيس وأوزيريس"، وأسطورة "أدونيس وعشتروت". (ثانيا) الأسطورة التعليلية، التي تعدها نمطا من أنماط الأساطير الكونية، هدفها تحليل ظاهرة كونية. فهي وليدة التأمل الموضوعي للظاهرة قد تبدو غريبة وتحتاج إلى تحليل؛ كمحاولة لاصطناع أسلوب منطقي في تفسير الأشياء في عصر غاب عنه الأسلوب العلمي لفهمها/ص ٢٨. (ثالثا) الأسطورة الحضارية: هي الأسطورة التي تكشف عن صراع الإنسان مع الحياة لإصراره على الانتقال من المرحلة الطبيعية إلى المرحلة الحضارية؛ بهدف تصوير دور الإنسان في صنع حضارته، ثم تعرض بالتحليل لإحدى الأساطير التي تؤكد ذلك النموذج. (رابعا) الأسطورة الرمزية:

فالإنسان القديم كان ينظر إلى الرمز في الأساطير بوصفه حقيقة، ولكن عندما نما وعيه بنفسه راح ينظر إلى الشخصيات الأسطورية نظرة يساورها الشك، فلم يعد يسلّم بنظرة الإنسان السابق لها. (خامساً) أسطورة البطل المؤله: وتعرض للمحنة جلياً بوضوح نموذجاً لهذا النمط، ذلك البطل الذي أعنته الحيلة من أجل البحث عن ماء الحياة؛ ليحصل على حياة خالد. (سادساً) أساطير الأخيار والأشرار: وهو نمط - كما تقول نبيلة إبراهيم - ينتمي إلى مرحلة متطورة من التفكير الشعبي وصل فيها الإنسان إلى اعتناق دين من الأديان السماوية، وبالتالي لم يعد يتساءل عن الظواهر الكونية ومصيرها؛ إذ حلت محلها فكرة الخير والشر. فالشعب يختار نموذجاً إنسانياً، ويلتف حوله، ناسباً إليها المعجزات التي قد تتحقق تحقّقاً فعلياً، وبالتالي تؤلف حول هذا النموذج حكايات أسطورية، يُطلق عليها "أساطير الأولياء". ولا تختص هذه الأساطير بحياة هذا الإنسان فحسب، بل تمتد إلى ما بعد موته. وتمثل لهذا النموذج بأحد الأساطير التي أنشأها الشيعة حول الإمام علي بن أبي طالب<sup>(١٤)</sup>.

ويمكن أن نشير إلى أن اعتبار الأسطورة شكلاً نوعاً أدبياً من أشكال التعبير في الأدب الشعبي. فهذه النظرة كان منظوراً "صالحاً" حتى قبيل الاعتراف بالأسطورة Myth علماً مستقلاً Mythology، إذ نال هذا العلم استقلاله وخصوصيته عن علم الفولكلور بعد أن كان فرعاً منه، بل قامت على دراسته مناهج خاصة به، وتولدت نظريات عنه. كالنظرية الأسطورية<sup>(١٥)</sup>، على نحو ما مثلها نورثروب فراي في "نظرية الأساطير في النقد الأدبي"<sup>(١٦)</sup>.

## (٢) الحكاية الخرافية:

بعد أن تقوم المؤلفة بالتأريخ لهداية الاهتمام بجمع الحكايات الخرافية ودراستها على مستوى العالم، تتوقف عند محاولة تعريفها. فترى أن هذا النمط من الحكايات يمثل في ظاهره (رحلة البطل في العالم المجهول من أجل الحصول على شيء مجهول. ومع تطور المغامرة ينمو وعي البطل تدريجياً...) (١٧). وتعتمد الحكاية الخرافية فيما تعرض له من تجارب على العالم السحري المجهول، وهو ما يعد من أهم الخصائص الشكلية للحكاية الخرافية. وتلجأ المؤلفة إلى التفرقة بين الحكاية الخرافية والواقعية، من خلال تصوير كل منهما للعالم المجهول وللشخصيات. كما تتحدث - بعد ذلك - عن رموز الحكايات الخرافية، التي تحقق للإنسان احتياجاته النفسية والروحية. ولن أتوقف طويلاً عند هذا النمط من الحكايات، سواء بالعرض أو النقد؛ نظراً لتوقيفي عند هذا النمط بالتفصيل في محور الدراسات التطبيقية.

## (٣) الحكاية الشعبية:

ترى المؤلفة أن هناك نموذجين للحكاية الشعبية، هما: (١) ذلك الذي يركز اهتمامه على قصة بطل واحد ينتسب إلى قبيلة كبيرة تكون في حد ذاتها الجزء الأكبر من شعب بعينه. ولا يهتم هذا النموذج بتمجيد القبيلة بقدر ما يهتم ببطولة هذا البطل، الذي يقود الشعب من الفوضى إلى النظام في ظل تعاليم الدين الجديد، ومثال ذلك النموذج حكاية الإسكندر الأكبر العربية. (٢) النموذج الثاني والأكثر شيوعاً، فهو الذي يمجّد الأسرة أو القبيلة وبأعمال أبطالهما، التي من شأنها أن تحقق هدفاً من أهداف الدين، ومثال ذلك النمط حكاية "عمر النعمان وولديه شراكان وضوء المكان" من ألف ليلة وليلة. وتعرض لهذين

النموذجين بالعرض والتحليل، ولكنها تختص حكاية الإسكندر بعرض عدة روايات لها، ما بين الرواية الفرعونية والروايات الإفريقية والرواية السريانية ثم الروايات العربية. وتقوم المؤلفة بالمقارنة بين هذه الروايات، عارضة لعناصر الاتفاق والاختلاف بينها<sup>(١)</sup>.

#### (٤) المثل الشعبي:

تعرض المؤلفة للتعريفات المتعددة للمثل الشعبي، ما بين التعريفات العربية والأجنبية، وتنتهي إلى صياغة التعريف التالي له: فهو خلق فني (يتشعر بين أفراد الشعب قبل تحويله وتهذيبه، وقبل أن يتخذ شكله الأدبي الخاص به)<sup>(٢)</sup>. كما تعرفه في موقع آخر بقولها (فالمثل قول قصير مشبع بالكاء والحكمة / ص ١٧٩). تلخص المؤلفة خصائص المثل في خاصيتين، هما: (١) أن المثل خلاصة التجارب ومحصل الخبرة. (٢) أنه يحتوي على معنى يصيب التجربة والفكرة في الصميم. تفرق أيضا بين الحكمة أو الأقوال المأثورة والمثل، من حيث ثبات هذه الأقوال الحكمية المأثورة، دون أن يعترها تغيير، والمحافظة على نسبتها إلى أصحابها. وإبراز خصوصية المثل فإنها تبحث في الصيغة اللغوية للمثل الشعبي، فتري أن الخاصية الأولى للمثل هي استخدامه للألفاظ استخداما فنيا يعتمد على كل تحديد لغوي، وذلك بهدف ربط هذه الأفكار ربطا قويا متماسكا. كما أن المثل غالبا ما يحتوي على الجمل المتعارضة التي تصور المفارقات في الحياة، كما أنه قد يعتمد على الحركة الإيقاعية التي تنجم عن استخدام الوزن والإيقاع، وقد يعتمد أيضا على التكرار. في حين أن الحكم والأقوال المأثورة — كما تقول المؤلفة — لا تتوفران فيهما هذه الخصائص. ورغم ذلك فإنها تشير إلى بعض التشابهات بينها، وذلك في كونها ترجع جميعا إلى اهتمام روحي واحد، وهو تلك التجارب الفردية التي يعيشها الناس، وتتخلص في تلك الأقوال الموجزة الحكمية. ولذلك فإن هذه الأقوال المأثورة تنصل عن العمل الفني لتعيش بمفردها أحقابا طويلة. وتختتم المؤلفة حديثها عن المثل بعرضها لرأي أحمد أمين حول الصعوبات التي يواجهها الباحث في مجال المثل الشعبي، مثل الجهل بالمؤلف والوسط الذي نشأ فيه هذا المثل. والحقيقة أن هذه الصعوبة لا تقتصر على المثل دون غيره من سائر الأنواع الأدبية الشعبية الأخرى، بل يشترك فيها معها، وهذه خاصية — في رأبي — تميز الأدب الشعبي وتحسب له لا عليه، لأن هذا الجهل بالمؤلف يدفعنا للاهتمام بالنص القول أكثر من اهتمامنا بالقتال. وقد قامت المؤلفة بالرد على ذلك الرأي، بإثارتها للسؤال التالي: ما الذي يغفمه الباحث من معرفة القائل الأول؟، وبأنه لا جدوى من اشتغال الباحث بها.

أود أن أشير إلى مسألتين جديرتين بالاهتمام، وهما:

(أولاهما) أن هناك قضية مهمة تختص بالمثل دون غيره من الأنواع الأدبية الشعبية الأخرى، والتي اكتفت نبيلة إبراهيم بالإشارة إليها — فقط — في ثنايا عرشه لرأي أحمد أمين، ألا وهي قضية "تناقض الأمثال الشعبية". حيث يرى بعض الباحثين — وعلى نحو ما ذهب أحمد أمين في قاموسه — إلى أن ثمة تناقضا وقعت فيه بعض الأمثال الشعبية، واستشهد على ذلك بالثلثين اللذين يبدوان — ظاهريا — متناقضين، وهما: "أصرف ما الجيب يأتك ما في الغيب"، و"القرش اللييش ينفع في اليوم الأسود". وحاول أن يفسر هذا الذي ظنه تناقضا، فذهب إلى أنها تبعا من وسطين مختلفين أو قبيلا في وقتين أو حالين مختلفين. وما

أود أن أشير إليه أن هذا التناقض هو تناقض ظاهري؛ إذ لكي تتمكن من فهم هذه الأمثال فهما صحيحا لا بد أن نتعرف على السياق الاجتماعي الذي تروى فيه. فكل مثل شعبي مرتبط بسياقه الاجتماعي. فالمثل الأول يُقال للشخص البخل الذي يمتلك المال ويضن على نفسه بالقليل منه، فيسعى إلى جمع المال واكتنازه. وهو سياق يستدعي هذا المثل؛ ليعلم ذلك الشخص أن الله - عز وجل - لا ينسى عبده، ومن ثم فما دام يمتلك مالا فعليه أن يتفق منه بحكمة، وأن يستمتع بالاتفاق مما جمعه. أما المثل الثاني فيقال لذلك الشخص المبذر؛ الذي ما إن تقع يده على أي مبلغ من المال إلا سارع بإنفاقه في بذخ ودون حكمة. والمثلان معا يدعوان إلى الاعتدال في الإنفاق ورفض التبذير والإمساك أو البخل، وهو ما لخصته الآية الكريمة "ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ولا تبسطها كل البسط فتقعد مذموما مدحورا".

(ثانيتها) أن نبيلة إبراهيم درست المثل الشعبي من خلال تناوله في الأدبيات العربية والأجنبية السابقة، دون أن تشير إليه في إطار المجتمعات الشعبية المعاصرة والرواية الشعبيتين اللتين يتناقضون هذا المصطلح، أي لم تقسح المجال في دراستها لأقوال الرواية الشعبيتين ورؤيتهم له. وفيما هذا البعد في الدراسة أدى إلى عدم الإشارة إلى خصوصية المصطلح في البيئة المصرية. فمصطلح المثل في المجتمع المصري - وعلى نحو ما انتهت إليه إحدى الدراسات الميدانية المعاصرة<sup>(٣٧)</sup> - يُستخدم بمعان ثلاثة في سياقات مختلفة. أولها ذلك المعنى الذي يشير إلى نفس المعنى الذي توقفت عنده نبيلة إبراهيم وغيرها من الدارسين، أعني "لك المقلوبة الشعبية الماثورة المتوارثة على الألسنة، والتي تلخص موقفا حياتيا معينا تعيشه الجماعة الشعبية"، والجمع "أمثال". أما المعنى الثاني، فيصطلح عليه الرواية الشعبيون مصطلح "المثلات"، والفرد "مثل"، وهو يرادف ما اصطلح عليه القدماء مصطلح "القصة مضرب المثل"، ويقصد به تلك الحكايات الشعبية التي تفسر المثل الشعبي وتشرحه، مبينة أسباب مضربه، والسياق الذي يُروى فيه. فمثلا المثل الشعبي القائل "اعمل الخير وارميه البحر"، له قصته التي تشرحه وتوضح سياقه الاجتماعي، وهي قصة يتوارثها الرواية الشعبيون. أما المعنى الثالث للمثل فيقصد به نعت شعري شعبي، يقصد فيه الشاعر الشعبي إلى تشبيه محبوبته، بعقد مماثلة بينها وبين أحد معطيات بيئته الشعبية، والمثل يُقصد به التمثيل، وهو يقترب مما أطلق عليه البلاغيون القدماء "التشبيه التمثيلي". ومن النماذج الشعرية الدالة على هذا المعنى قول الشاعر في محاولة منه لعقد تلك المماثلة بين محبوبته وبين نخلة صغيرة لا تزال "ودية صغيرة"<sup>(٣٨)</sup>، فيقول:

قال انتي بوتي      ٠٠ بوتي: مثل أبي  
قال انتي خوتي      ٠٠ خوتي: مثل أختي  
قال انتي سياب عتي      ٠٠ المعنى: أنت سبب مرضي.  
قال انتي سياب موتي  
وديه صغيرة ما عليك عقاب

فالشاعر/ المحبوب يقول لمحبوبته: لقد ملكت علي كل شيء في حياتي، فأنت أبي، وأنت أختي، وحيي لك هو الذي جلب علي الكثير من المتاعب والأمراض (يقصد متاعب

الحب)، التي تكاد تقضي على حياتي. ورغم كل ذلك فلا ألتقي عليك عتاباً ، ولا تستحقين عقاباً، إذ لا تزالين بكراً صغيرة.

#### (٥) اللغز:

ترى المؤلف أن اللغز (شكل أدبي قديم قدم الأسطورة والحكاية الخرافية، كما أنه كان يساويهما في الانتشار. ولم يكن اللغز في الأصل مجرد كلمات محيرة تطرح للسؤال عن معناها بين ثلث الأصحاب في الأسميات الجميلة /ص/ ١٩١). تعرض - بعد ذلك - لأهم الغاز وأشهرها التي وردت في التراث الشعبي، والتي منها تلك الألفاز التي طرحها بلقيس ملكة سبأ على النبي سليمان لتختبر ذكائه، وذلك اللغز الذي طُرح على الإسكندر الأكبر. كما تستعرض الألفاز داخل الحكايات الشعبية، والأغاني الشعبية. وتشير إلى بعض أنواع الألفاز، مثل الألفاز اللغوية، وألفاز المغالطة. وتختتم بحثها عن اللغز بالذهاب إلى تأثير اللغز في الأدب الفردي، على نحو ما يتبدى ذلك في الرواية اليوليسية، التي تراها لغزاً تنتشعب حوله حتى يتكشف تماما في نهاية الرواية.

#### (٦) النكتة الشعبية:

تعرف المؤلف النكتة بأنها (نتاج أدبي ينبع من دافع نفسي جمعي، شأنها شأن الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية والأسطورة واللغز، ولكنها تتميز عن هذه الأشكال بأنها قد تعين في يسر على تحديد الزمان والمكان اللذين نشأت فيهما، والنكتة خبر قصير، أوهي عبارة عن لفظ يثير الضحك /ص/ ٢١٩). أما بالنسبة للهدف من النكتة فتحدهد في الوصول إلى الحل اللغوي الذي يدركه السامع. وتتمثل أهمية النكتة في النقاط التالية:

(١) أهميتها في شكلها التعبيري. (٢) الأثر النفسي الذي تحدثه، والمتمثل في المتعة الجمالية. (٣) أنها تسد احتياجات ودوافع نفسية خفية تنشأ عن إحساس الإنسان بمقبات تحول دون تحقيق رغباته الكاملة. (٤) خلق جو من الراح تضفيه على الحاضرين. (٥) أن أداء النكتة يتطلب على الأقل شخصين. (٦) النكتة ليست خبراً أو نقداً مباشراً، وإنما هي عبارة عن تلميح لشيء خفي. وتختتم الدراسة بالتفرقة بين النكتة والأشكال الحكائية الشعبية الهزلية، مثل السخرية والمز والمزاج والقفزة، والنوادر.

#### (٧) الأغنية الشعبية:

تشير نبيلة إبراهيم - أول ما تشير - إلى ما تتميز به الأغنية الشعبية عن سائر فنون الأدب الشعبي، بكونها تعتمد على الكلمة المؤداة واللحن معا، لا عن طريق الكلمة وحدها. وتقسّم الأغنية الشعبية، وفقاً للوظيفة التي تؤديها إلى ثلاثة أقسام، هي: أغنيات المناسبات الاجتماعية، أغاني العمل، الموالي. وهو تقسيم ينقصه الدقة -بعض الشيء- نظراً لعدم إشارته إلى عدد من الأنواع الأخرى للأغنية الشعبية، مثل أغاني العرب، أغان التخميم الصوفية، والمدائح النبوية .... إلخ.

توقفت - إذا - نبيلة إبراهيم في كتابها "أشكال التعبير" عند سبعة أنواع أدبية شعبية، ولكنها لم تتناول عدداً آخر من الأنواع الأدبية الشعبية الأخرى المهمة، بعضها لم تتوقف أمامه إطلاقاً في كتاباتها، مثل "الشعر الشعبي"، وبعضها لم تشر إليه في دراستها الحالية، مثل السيرة الشعبية، ولكنها توقفت وقفة مفصلة عند واحدة منها، هي "سيرة



الأميرة ذات الهمّة"، وأشارت إلى عدد منها في كتاب آخر، هو "البطولة العربية والذاكرة التاريخية". وبالرغم من ذلك، فإنها قامت بالإشراف على تلامذة لها قدموا أطروحاتهم عن سير شعبية أخرى، مثل رسالة الدكتوراه للباحث الليبي علي محمد برهانة في دراسته عن الهلالية، وخطري عرابي أبوليفة في دراسته عن "العناصر الأسطورية في سيرة سيف بن ذي يزن"، بل وجدناها أيضا تقدم لبعض الكتب التي درست إحدى هذه السير<sup>(١)</sup>.

أما القسم الثاني من دراسات هذا المحور، فيتمثل في الدراسات التي انصبّت على دراسة أحد الموضوعات التي انشغل بها الأدب الشعبي. فنظرا لانشغال هذا الأدب بمفهوم البطل والبطولة الشعبية، فإنها خصصت أكثر من دراسة لدراسة هذا الموضوع. فلقد حمل أكثر من كتاب لها في عنوانه هذا الموضوع، مثل: "البطولة في القصص الشعبي / ١٩٧٧"، "البطولات العربية والذاكرة الشعبية / ١٩٩٥"، كما أنها خصصت له بعض الدراسات في ثانيا بعض كتبها، مثل "ميلاد البطل في الأسطورة والحكاية الشعبية".

ففي كتابها "البطولة في القصص الشعبي"، تسعى إلى محاولة صياغة مفهوم البطولة في ثلاثة أنواع أدبية شعبية، هي: الأسطورة، القصص الخرافي (الخواهيت)، حكايات الحياة المعيشة. وقد توقفت في تحليلها لكل نوع أدبي عند زوايا ثلاثة، هي: (١) البناء القصصي أو الشكل الفني لكل نوع فني (٢) صورة البطل ووظيفته (٣) الكشف عن دلالة الرموز وأبعادها الحضارية. وفي معرض حديثها عن الأسطورة، والتفرقة بينها وبين الملاحم العربية والسير العربية، رأت المؤلفة أن بطل السير الشعبية العربية يحقق بطولته في إطار المجتمع الإسلامي. فعترة العبيسي شاعر وفارس جاهلي، ولكن صورته تشكلت على نحو إسلامي، فأصبح رمزا للبطولة الإسلامية، والأمر نفسه حدث مع عدد من أبطال السير الشعبية الأخرى<sup>(٢)</sup>. كما ترى المؤلفة أن مفهوم البطولة في الأساطير والسير لا يقتصر على التضحية والقدرة على التعبير بالكلمة فحسب، بل إنها تعني - بالإضافة إلى ذلك - البطولة القتالية، التي تضع حدا بالسيف لكل ما يتهدد حياة البطل أو قومه / ص ٢٩. أما عن مفهوم البطولة في قصص الأولياء، فقد أصبح الولي - كما تقول - هو الوسيط بين الله والناس، وبين العدل والظلم؛ بهدف التأكيد على القدرة الإعجازية لهؤلاء الأشخاص / الأولياء / ص ٣٢. أما عن مفهوم البطولة في الحكاية الشعبية، فترى أنه يرتبط بالواقع الاجتماعي؛ إذ تتمثل مهمة البطل في حل المتناقضات الأسرية والاجتماعية / ص ٣٨.

أما في كتابها "البطولات العربية والذاكرة الشعبية"، فتعرض لمفهوم البطل القومي، ومفهوم البطولة في السيرة النبوية، وفي السير الشعبية العربية، كما تتوقف عند نموذج البطولة النسائية في سيرنا الشعبية. أما عن الهدف من الكتاب - فكما توضح المؤلفة - فهو التعرف على نموذج البطل وملامته للرسالة التاريخية للنوط بتحقيقها، وإبراز مدى انشغال الوعي العربي بالبطولات الممتدة منذ بطولة الرسول - صلى الله عليه وسلم - ومرورا بالشخصيات الإسلامية، مثل علي بن أبي طالب، وانتهاء بأبطال السير الشعبية. فكل بطل يتميز عن غيره بملامحه وأفعاله التي ترتبط بالحقة التاريخية التي يعيش فيها. فضع السيرة النبوية كان لا بد أن يتحقق المفهوم الإسلامي للبطولة، الأمر الذي كان مرهونا بتحقيق مجموعة من الصفات في البطل، والتي منها: (١) حرص البطل على تأكيد ذاته بتحريها

من كل ما يكتلها من قيود اجتماعية بالية. (٢) شجاعة البطل الشعبي تتميز بخصوصيتها؛ لأنها مستمدة من القوة الإلهية<sup>(٣)</sup>. وتؤكد ذلك من خلال توقفها عند قصص الأنبياء، في السيرة النبوية، كما تتوقف عند القصص المدون المتأثر بها، عارض لبعض منها، مثل: قصة "الجمال والغزالة"، و"الإسراء والمعراج"، كما تعرض لعدد من الأخبار المتواترة.

ومن أجل إبراز بطولة علي بن أبي طالب، فإنها راحت - في الفصل الثاني - تقارن بين عدد من المخطوطات العربية، التي اطلعت عليها في مكتبة برلين بألمانيا، وانتهت إلى أن فكرة البطولة شغلت الشعب العربي، فصاغها في نموذج الإمام علي بن أبي طالب. ثم تعرضت لنموذج البطولة القومية واستمرارية تصويرها في أكثر من نموذج بطولي، خلال حقب متتالية من التاريخ، مثل نموذج بطولة عنتره في سيرته، والظاهر بيبرس، والسيرة الهلالية. كما توقفت - بشيء من التفصيل عند نموذج بطولة سيف بن ذي يزن؛ نظراً لخصوصية هذا النموذج من البطولة في حمل رسالة تاريخية خاصة تختلف عن سائر الرسائل التي حملها غيره من الأبطال الشعبيين، فـ "سيف بن ذي يزن" نموذج للبطولة القومية، وبالتالي جاءت سيرته لتكون صدى لمشكلات سياسية عاشها الشعب العربي في حقبة من حقب تاريخه، حينما كانت الحبيشة تمثل ركناً من أركان العالم المسيحي، مما كان يهدد أمن مصر، بمنع ماء النيل عنها.

تعرض - بعد ذلك - لنموذج مختلف من البطولة، الذي يتمثل في البطولة النسائية في السير الشعبية العربية. فالسير الشعبية - كما تقول - تزدهم بنماذج من البطولات النسائية، وهي نماذج تتأرجح أدوارها بين أدنى درجات البطولة حتى أعلاها، لتتساوى مع النموذج البطولي الرجالي /ص/ ٢٧٩. وتحتصر مجال البطولة في هذه السير في مجال البطولة القتالية، فالبطولة في السير - في رأيها هي البطولة القتالية أو بطولة النزال، أو هي على أقل تقدير المشاركة الفعالة في الأعمال القتالية. وللتأكيد تلك النظرة فإنها تعرض لعدد من نماذج البطولة النسائية، مثل نموذج "القناصة" في سيرة الأميرة ذات الهمة، التي ترى فيها معادلاً موضوعياً للملك "شهرار" في الليالي، فهدفها ينحصر - كما تقول - في محاولة اقتناص من يروقه من الرجال، فتأخذهم في حوزتها، ثم ما تلبث أن تمكنهم من نفسها؛ لذلك سُميت "القناصة". فبطولتها تنتهي بالوقوف في أسر حب الرجل البطل، أي أن أنها دارت في فلك الرجال ومن أجل الرجال /ص/ ٢٨٢.

أما النموذج الثاني للبطولة النسائية التي تتوقف عنده المؤلفة، والمتمثل في فن القتال، فهو نموذج الملكة زنابير ملكة الروم في سيرة ذات الهمة، التي ساهمت بشكل كبير في بناء السيرة. ويتمثل النموذج الثالث في شخصية الجازية في السيرة الهلالية، التي تمثلت بطولتها في قوة شخصيتها، على نحو ما ترى المؤلفة. وفي هذا ما يناقش ما سبق أن ذهبت إليه حول انحصار البطولة النسائية في السير العربية في مجال البطولة القتالية. أما النموذج الرابع للبطولة النسائية فتقدمه من خلال الأميرة ذات الهمة، التي هي نموذج للبطولة القتالية وقوة الشخصية وحسن الرأي. فلقد كسرت ذات الهمة القيد الاجتماعي والنفسي معاً، فأصبحت مهية لفعل الخير للمصلحة العامة، مما هيأها لتكون البطل الأول والقائد للجيش في السيرة. وتنتهي حديثها عن هذا النموذج بتساؤل مؤداه: هل يمكن اعتبار ذات الهمة نموذجاً

لامرأة حديثة في سيرة قديمة؟ فهي حققت ما تسعى المرأة الحديثة إلى تحقيقه في الوقت الراهن.

ولعلنا نلاحظ أن المؤلفة حصرت مجال البطولة النسائية في السير في البطولة القتالية فقط ؛ على حين تتعدد أشكال البطولة النسائية، على نحو ما تتمثل في الرجاحة العقلية، وتمثلها نماذج نسائية مثل شخصيات الجازية، التي حازت على ثلث المشورة في بني هلال لرجاحة عقلها، وسعدة ابنة الزناتي خليفة في تونس، ودوابة ابنة الخفاجي عامر في العراق، اللتين وقلقتا إلى جانب أبيهما في حروبهما. هذا إلى جانب بطلات القصص الرومانسي في السير، مثل عليا العقلية، والناعسة، وأيضا البطلات الساحرات. بل إن حديث نبيلة إبراهيم عن نموذجي البطولة عند الجازية والأميرة ذات الهمة يجب رأيها السابق.

وفي إطار اهتمامها بموضوع البطل والبطولة في الأدب الشعبي، فإنها توقفت عند مرحلة مهمة من مراحل البطولة، ألا وهي مرحلة ميلاد البطل في الأساطير والحكايات الخرافية. هذه المرحلة التي حظيت باهتمام عدد من دارسي الأدب الشعبي؛ إذ توقف أحمد شمس الدين الحجاجي ومحمد رجب النجار وخطري عرابي في مجال السيرة الشعبية<sup>(٣٤)</sup>. وهو ما يدفعنا إلى التوقف عند هذه المرحلة لعدد من الأبطال في الأساطير، مثل جلجامش، والملك سرجون الأول البابلي، ويزيد ملك طروادة، أما في مجال الحكايات الشعبية فتتوقف عند شخصيات، مثل: رومزان في حكاية عمر النعمان وشخصية الإسكندر. وتعرض - في ثنايا حديثها عن هذا ميلاد البطل - لنظرية التحليل النفسي عند كل من فرويد وبونج، في تطبيقاتهما على هذه المرحلة من حياة الأبطال الشعبيين. وترى أن هذين التفسيرين النفسيين، رغم ما بينهما من اختلاف، فإنهما يلتقيان معا في أن ظاهرة ميلاد الطفل البطل في الأسطورة والحكاية الخرافية والشعبية أساسها اللاشعور الجمعي، ومن هنا كانت ظاهرة ميلاده رمزا يحتاج إلى تفسير<sup>(٣٥)</sup>.

## (٥)

يمثل التوقف عند دراسة "سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة مقارنة /١٩٦٢" مسألة مهمة في مجال الدراسات الشعبية العربية المقارنة؛ إذ تعد نبيلة إبراهيم أول دارسة عربية توجه نظرها صوب هذا المجال. فهذا المجال لم ينته إليه أحد من دارسين العرب فيما قبلها، رغم وجود بدايات للاهتمام بهذا المجال في دراسات عدد من الدارسين الغربيين، مثل: ماريوس كنار، فازليبيف، جريجوار، جوسون. ولقد تمثلت بداية الاهتمام عند المؤلفة بدراسة هذا المجال قبل ذلك، ففي دراستها للماجستير "روميات المتنبي: حلقة من الصلات الأدبية بين العرب والروم" تنبهت إلى أهمية دراسة العلاقة بين آداب الشعوب، فسعت إلى استكمالها في دراستها للدكتوراه، فتخصصت دراستها "سيرة الأميرة ذات الهمة" عن ذلك الاهتمام، لتطرق بذلك مجالا يكرأ. وقد أشارت نبيلة إبراهيم إلى ذلك، بقولها: (الروميات ليست سوى حلقة واحدة من الحلقات الثقافية التي نشأت عن العلاقة الطويلة بين العرب والروم .... وقد كنت عازمة بعد ذلك، أن أستكمل الظواهر الأدبية التي نتجت عن الاتصال الوثيق بين الطرفين المتعادين .... وأعني بذلك التراث الأدبي الشعبي العربي الرومي، الذي يعد صدى للحروب العربية الرومية)<sup>(٣٦)</sup>. ولقد ترتب على تلك البداية انصراف الاهتمام

بدراسة هذا المجال إلى عدد من دارسينا بعد ذلك، فكتب لويس عوض عن "أسطورة أوريمست واللاحم العربية / ١٩٦٨"، وقدمت غراء مهنا في "أدب الحكاية الشعبية"<sup>(٣١)</sup> دراسة مقارنة للحكايات الشعبية المصرية بالفرنسية، ثم تتابعت بعد ذلك الدراسات الشعبية العربية المقارنة في موضوعات أخرى، مثل دراسة حكاية "علي بابا والأربعين حرامي" بين الأدبين العربي والألماني.

تمهد نبيلة إبراهيم في دراستها بأن هناك مظاهر أدبية مشتركة بين آداب الشعوب عامة، ويأتي على رأس هذا التشابهات الأدبية اشتراكها فيما يسمى بـ "الأدب البطولي"، الذي يعد نواة لبداية ظهور الدراسات المقارنة الشعبية في العالم. وتتعرض بالدراسة لظروف نشأة هذا الأدب عند كل من العرب والروم، ثم تنتقل للتوقف بالتفصيل عند الموضوع الأساسي للمقارنة، فاختارت أن تطبق دراستها على سيرة الأميرة ذات الهممة وحكاية عمر النعمان كتماذج من الآداب الشعبية العربية، في حين وقع اختيارها من الأدب الشعبي البيزنطي على ملحمة ديجنيس وبعض الأغنيات الشعبية. وقد قامت بمقارنتها على عدة أسس، هي: تلخيص هذه النصوص الأدبية إلى القارئ، دراسة هذه النصوص وتحليلها، التوقف عند عناصر التشابه والاختلاف، دراسة العلاقة بين هذه النصوص والتاريخ، قراءة الواقعين العربي والرومي من خلال هذه المقارنة، للتعرف على طبيعة العلاقة بين المجتمعين. أما عن موضوعات المقارنة، فإنها تعرض لها من خلال عدد من النقاط، هي: (أولاً) الأفكار السياسية؛ إذ ترى أن ترى أن الأدبين العربي والبيزنطي لم يعكسا المعارك الحربية التي تشبهت بين الطرفين فحسب، بل عكسا - أيضاً - الظروف التي عاشتها كل من الدولتين بصفة عامة، فكلتا الدولتين عانتا من تلكك داخلياً، نتيجة للثورات الداخلية، والصراع الدائب على الحكم. ولقد تشابهت الظروف الداخلية والخارجية للدولتين، كما أن الشعبين العربي والرومي عانا من مشكلات متشابهة تماماً. وتؤكد المؤلفة ذلك بتوقفها عند بعض الأحداث المتشابهة بينهما، كذلك التي عكسها الشعر العربي، مثل شعر الشاعر الكوفي "ابن حبيب"، والشاعر سليم بن يزيد العدوي؛ الذي صُوِّرَ ضيق الناس بأحوال بلادهم، وهو الحال الذي عاشته الدولة البيزنطية، على نحو ما تؤكد الأخبار. كما أن الشعبين قد حققا السلام والهدوء، بعد أن أخمدوا الحروب المستعرة في منطقة الحدود، وبعد قضائهما على الفتن الداخلية، وعناصر الضعف والفساد. وتتوقف المؤلفة عند ظاهرة مهمة، هي حرص الأدبين العربي والبيزنطي على أن يكون البطل الذي يحقق النصر بطل يجمع بين الجنسين العربي والرومي معاً. وهو ما تحلق على نحو ما في سيرة الأميرة ذات الهممة، على يد "بحرون"، الذي وُلِدَ من أب عربي وأم رومية. كما تحلق على نحو كامل في حكاية "عمر النعمان"، فـ "رومان" الذي تم على يده نصرته الإسلام كان مخلطاً، والأمر نفسه نجده في ملحمة "ديجنيس" مع شخصية ديجنيس، الذي تملك البطل رغبة قوية في أن يكون مخلطاً<sup>(٣٢)</sup>. وترى المؤلفة أن البطل في السيرة والحكاية العربيين والملحمة البيزنطية، لم يشغل بالحروب الخارجية، بقدر ما انشغل كل منهما بمحاولة تحقيق السلام والهدوء، الذي لا يمكن أن يتحقق إلا بالقضاء على الفساد الداخلي، واجتثاث الشر من جذوره. وتنتهي المؤلفة إلى طرح عدد من الأفكار المشتركة، التي غير عنها الأدب الشعبي العربي والبيزنطي:

(أ) السعي على إقرار السلام بفضل القوة الشعبية. (ب) أن إقرار السلام لا يتم إلا بعد أن يتخلص كل شعب من الحقد والضغينة والرغبة في الانتقام؛ لذلك كانت صورة البطل المخطط خبير من يعبر عن ذلك. (ج) أن العناصر الفاسدة الداخلية في كل منهما كانت أشد خطورة من تهديد العدو الخارجي.

(ثانياً) ترى المؤلفة أن صورة البطل متشابهة في كل من الأدبيين العربي والبيزنطي. فخصيصة الأميرة ذات الهمّة شديدة الشبه بخصيصة ديجنيس، فكلاهما يصور الشخصية المستقلة التي تصبو إلى الكمال حتى تبلغه، وكلاهما تخلص من سلطة الوالدين ورعايتهما. فـ"ذات الهمّة" بطلة لم تعرف اليأس؛ لأن قوة أملها في تحقيق هدفها، فطلالاً حاربت وأُسرَت وجرحَت، دون أن يثبط ذلك من عزمها، والأمر نفسه مع ديجنيس، الذي لم يسع لسلطة أو نفوذ، وإنما تركهما وراءه لأصحابهما لكي يكشف لهم عم عيوب الحياة التي ينبغي عليهم أن يشغلوا أنفسهم بها، وأن يسعوا إلى محاربتها، هذا إذا شاءوا أن يفعلوا على راحة الشعب كله، لا على تحقيق أطماعهم الفردية /ص ٢٣٠.

(ثالثاً) التشابه في الموضوعات العامة، تلك التي تتصل اتصالاً مباشراً بموضوع القتال. فلحمة ديجنيس وحكاية عمر النعمان يتفقان في تناولهما لموضوع القتال، فكلتاها تشيران إلى موضوع القتال من بعيد، ولا تعيشان في قلب المارك الحربية. وتستخدم المبارزات الفردية بوصفها وسيلة لحسم الموقف بين الطرفين المتعادين، دون أن يصاب الجمع كله بضرر؛ ولذلك فإن الجو سرعان ما يتجلى بعد المباراة. ومن أبرز مظاهر العداء بين الطرفين في إنتاجهما الشعبي، تعصب كل طائفة لدينها، وهو تعصب لا يقتصر على إبراز كل طرف لدينه بوصفه الدين الأسمر فحسب، وإنما يتمثل أيضاً في شكل الجدال الديني الذي يحاول كل طرف أن يظهر به محاسن دينه ومساوئ الدين الآخر.

ومن الموضوعات الفولكلورية المشتركة بين الأدبيين، الاعتقاد بأن الحلم ينبئ بحادثة تتحقق مستقبلاً، ثم الاعتقاد في المبحر.

لقد سعت المؤلفة في درسها المقارن إلى البحث لا عن العلاقة القوية بين الأدبيين، وإنما عن طبيعة العلاقة بين الشعبين العربي والرومي، والكشف عن صراعهما النفسي وآمالهما في تلك الفترة المتوترة الطويلة التي عاشها الشعبان معاً. وتنتهي المؤلفة إلى أن الأدبيين العربي والبيزنطي لم يهدفا إلى تصوير العداء المتبادل بين العرب والروم، بقدر ما كان يحرص على محاربة الشر الذي يتهدد الإنسان ويتهدد مصيره، فما نجم عنه نموذج رائع للبطلية، هدفه القضاء على الفساد.

## (٦)

يتمثل المحور الخامس من محاور دراسات نبيلة إبراهيم في محور الدراسات للترجمة، التي قامت بترجمتها في مجال الأدب الشعبي. فلقد قامت نبيلة إبراهيم بترجمة ثلاثة من الكتب المهمة في مجال الدراسات الشعبية، فترجمت عن الألمانية كتاب "الحكاية الخرافية: نشأتها ومناهج دراستها" للألماني فريدريش فون ديرلاين، كما ترجمت عن الإنجليزية كتاب "الفولكلور في العهد القديم" للسير جيمس فريزر، وكتاب "الماضي المشترك بين العرب والغرب" لرائيلا. ولم تتوقف عند ترجمة الدراسات الشعبية فحسب، بل قامت بخوض

الترجمة للأعمال الإبداعية، فقامت بترجمة مسرحية "توراندوت" للشاعر الألماني شيلر. وسألت في هذا المحور عند ترجماتها في مجال الأدب الشعبي؛ لأنه المجال الذي يدخل في نطاق دراستنا.

وفي ترجماتها، لم تتوقف نبيلة إبراهيم عند مجرد الترجمة فحسب، بل نجدها غالباً ما تقدم بتراسة مفصلة للكتاب المترجم، تشرح فيها مضمون الكتاب المترجم، والتضاميات التي تعرض لها، ومنهجية الكتاب. وإذا كانت الترجمة لم تتوقف تلك الوقفة التفصيلية في ترجمتها لكتايب "فون ديرلاين" و"رانيا"؛ إذ اكتفت بمجرد الإشارة السريعة، فإنها اتبعت هذا المنهج الذي أشرت إليه - الذي يقوم على دراسة الكتاب ومنهج مؤلفه بالتفصيل - في ترجمتها لكتاب "الفولكلور في العهد القديم". لقد قدمت المترجمة لهذا الكتاب بتراسة مهمة، تعرض فيها لما يلي:

(١) نظراً لأن الكتاب المترجم يقوم على نقض فكرة "أن شعب بني إسرائيل هم شعب الله المختار"، بمحاولة إثبات أن شأهم شأن أي شعب آخر، مروا بكل المراحل الفكرية التي يمكن أن يمر به مجتمع من المجتمعات الإنسانية، ما بين البدائية والهمجية والجهل والحضرة؛ لذلك فإن المترجمة رأت ضرورة التوقف عند طبيعة الدين اليهودي، وذلك من خلال دراستها لعلم الأديان. فراحت تتعرض لبعض الأحداث التي عرضت لها التوراة، وقارنتها بما ورد عنها في القرآن الكريم، بهدف استيضاح الصورة وتنقيتها بما لحق بها من شروء الزيف والتحويل. وكان من بين تلك الأحداث التي قامت بمقارنتها "حادثة قتل قابيل لأخيه هابيل"، وقصة بدء الخليقة، وصورة الرب، وصورة الأنبياء. هذه الأحداث وغيرها - التي اختارها المترجمة - مثلت المادة الخصبة التي تعرض لها فريزر بالدرس والتحليل في إطار منهجه الأنثروبولوجي<sup>(١)</sup>؛ لإثبات وجهة نظره، لذلك راح ينبش في قبور معتقدات بني إسرائيل وتقاليدهم على نحو علمي ومنهجي.

(٢) قامت المترجمة بتقييم منهج فريزر ونقده نقداً علمياً. ففريزر اعتمد في دراسته هذه على ما دونه المبشرون عن التباين البدائية، كما اعتمد على دراسات غيره من الباحثين، بدلاً من اعتماده على الاتصال المباشر بالناس عن طريق العمل الميداني. فمنهجه كان يعتمد على جمع الحقائق جمعاً مستقصياً، بقصد إثبات صحة نظريته حول ظاهرة من الظواهر الإنسانية. من هنا انتقدته المترجمة لكونه لم يتمكن من الوصول إلى تفسير لبعض الظواهر الاعتقادية، مثل تقديس بعض الأشجار، وتعليق الخرق الملونة. وسبب هذا - كما تقول - (أنه لم يكن يهتم باستكناه مغزى الفعل بقدر ما كان يهتم بسرده)<sup>(٢)</sup>. كما ترى أنه استخدم منهجه بغير ضرورة في بعض الأحيان، كما في قصة موسى - عليه السلام - فحاول عزل القصة عن الحقائق التاريخية، وراح يقارن بينها وبين ما يماثلها من قصص شعبي مروي.

(٣) قامت المترجمة بتقديم دراسة مهمة حول المؤلف "جيمس فريزر"، وكتابه. وفي هذه الدراسة ربطت فريزر بعلماء عصره (إنسانياً وعلمياً). فهو كان على رأس المدرسة التطورية، التي ركزت اهتمامها على دراسة الجوانب البدائية في الجنس البشري، فراح يبحث عن الجوانب البدائية في التقاليد والعادات والممارسات بصفة عامة، وفي المجتمعات البدائية خاصة. وكانت وسيلته في ذلك المنهج المقارن، الذي يعتمد على جمع المادة من أنحاء العالم،

ثم المقارنة بينها، بهدف الكشف عن درجات تطورها. وتأخذ المترجمة على فريزر أنه لم يطور قط أية نظرية كاملة لأسس هذا التطور، فنحن لا نجد في أعماله أي تحديد دقيق لتلك المفاهيم التي ردها، حول أصول الجنس البشري، مراحل التطور، البقايا المتخلفة، بل لم تقدم تصوراً عن عملية تطور الجنس البشري، أو حول إدراك القوى الدافعة في سبيل هذا التطور<sup>(٣١)</sup>.

(٤) توقفت المؤلفة عند الأسس التي قام عليها تفكير جيمس فريزر، والتي تمثلت في أساسين، هما: (١) أن الشبيه ينتج الشبيه (٢) استمرار تأثير الأشياء في بعضها البعض، رغم بعد الشقة بينهما /ص٢٨.

(٥) تتعرض لنتقاد فريزر ما بين التصعيد له، والتقليل من شأنه، والنقد الموضوعي مثل مالبينوفسكي، خاصة فيما يتعلق بنظرية السحر والعلم والدين، التي اعتبرها مراحل متعاقبة، دون أن يفرق بينها على المستوى النفسي والاجتماعي. ثم تلتم المترجمة دراستها بعرضها للكتاب، ومحتواه، ومناقشة هذا المحتوى.

#### الهوامش:

- (١) لكتاب هذه السطور ورقة بحثية بالإنجليزية، عنوانها "The Egyptian Woman and Folklore"، أقيمت في مؤتمر: "FEMININ IN TRANSNATIONAL Perspective: Rethinking North and South in Post-coloniality". Dubrovnik, Croatia, May, 28th – June, 1st 2007.
- وله أيضاً تحت الطبع كتاب عنوانه: "المرأة المصرية والحداثة".
- كما يمكن مراجعة ذلك في: Dagh, Linda (1999) "The Nature of Woman's Storytelling" In "Traditional Storytelling Today". Edited By Margaret Read MacDonald. Fitzory. Dearbon Publisher..P.580
- (٢) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبية من الرومانسية إلى الواقعية، مكتبة غريب، ١٩٩٢.
- (٣) المرجع السابق، ص٦.
- (٤) راجع: محمد طالب الصويك: القصص الشعبي في قطر، دكتوراه، إشراف د. نبيلة إبراهيم، مكتبة جامعة القاهرة، ١٩٨١.
- عمر عبد الرحمن يوسف: الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، جمع ودراسة، ماجستير، إشراف د. نبيلة إبراهيم، مكتبة جامعة القاهرة، ١٩٧٢.
- محمد العيد الجابر: الحكاية الشعبية الفلسطينية: دراسة ميدانية بين الفلسطينيين المقيمين في الكويت، ماجستير، إشراف د. أحمد مرسى، مكتبة جامعة القاهرة، ١٩٨٩.
- (٥) د. نبيلة إبراهيم: المرجع نفسه، هامش ص٤٩.
- (٦) المرجع نفسه، ص٨٢، ٨٣.
- (٧) فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، ترجمة: د. عبد الكريم حسن، د. سميرة بن عمو، شرع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص١٢١.
- (٨) المرجع نفسه، ص١٢١.
- (٩) د. نبيلة إبراهيم: المرجع السابق، ص٤٣.
- (١٠) يمكن مراجعة ذلك بالتفصيل في: خالد أبو الليل: الحكاية الشعبية: دراسة ميدانية في محافظة اليوم، ماجستير، إشراف د. أحمد مرسى، مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة، ٢٠٠٣.
- (١١) د. نبيلة إبراهيم: البطولة في القصص الشعبي، دار المعارف، سلسلة كتابك، ص٥١.
- (12) - V. Propp. (1968). Morphology of the Folktale. Translated by: Laurence Scott. The American Folklore Society and Indiana University. P. xi.

- (١٤) يمكن مراجعة ذلك بالتفصيل في الباب الثاني في: "الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤.
- (١٥) المرجع نفسه، ص٦٥.
- (١٦) د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب، الطبعة الثالثة، ١٩٨١، ص١٧.
- (١٧) د. أحمد شمس الدين الحجاجي: العرب وفن المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.
- (١٨) يمكن مراجعة هذا النمط، وهذه الأسطورة بالتفصيل في: د. نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص٦٩-٧٦.
- (١٩) يمكن مراجعة ذلك بالتفصيل في: نورثروب فواي: نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة: حنا عبود، دار المعارف، خصص، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.
- (٢٠) د. نبيلة إبراهيم: المرجع نفسه، ص٨٧.
- (٢١) المرجع نفسه، ص١١٩-١٥٣.
- (٢٢) المرجع نفسه، ص١٧٦.
- (٢٣) يمكن مراجعة ذلك بالتفصيل في الفصل الأول في، خالد أبو الليل: الحكايات الشعبية : دراسة ميدانية في محافظتي القوم، رسالة ماجستير، إشراف د. أحمد علي مرسى، مخطوطة بمكتبة جامعة القاهرة، ٢٠٠٣.
- (٢٤) "الويدة الصغيرة" التحفة الصغيرة، التي لم يتجاوز عمرها فترة طفولة.
- (٢٥) يمكن مراجعة مقدمتها في: علي محمد برهانة: سيرة بني هلال: دراسة أدبية لغوية مقارنة، تقديم د. نبيلة إبراهيم، ليبيا، منشورات كلية الآداب والعلوم بجامعة ليبيا، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.
- (٢٦) د. نبيلة إبراهيم: البطولة في القصص الشعبي، دار المعارف، سلسلة كتابك، ١٩٧٧، ص٢٤.
- (٢٧) د.نبيلة إبراهيم: البطولات العربية والذاكرة التاريخية، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، ص١٣.
- (٢٨) يمكن مراجعة ذلك بالتفصيل في:
- أحمد شمس الدين الحجاجي: مولد البطول في السيرة الشعبية، دار الهلال، أبريل ١٩٩١.
- محمد رجب النجار: مدخل إلى التحليل البنوي للسيرة الشعبية نظريا وتطبيقيا، مجلة قضايا وشهادات، سوريا، دمشق، العدد (٦) ، شتاء ١٩٩٣.
- خطري عرابي أبوليفة: سيرة الملك سيف بن ذي يزن: دراسة في البنية الأسطورية ، رسالة دكتوراه إشراف د. نبيلة إبراهيم روتراود فيلاند، مكتبة جامعة القاهرة، ١٩٩٥.
- (٢٩) د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص١٦٩.
- (٣٠) د. نبيلة إبراهيم: سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة مقارنة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٨، المقدمة، ص٣.
- (٣١) د. فراء مهنا: أدب الحكايات الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان الطبعة الأولى، ١٩٩٧.
- (٣٢) د. نبيلة إبراهيم: المرجع السابق، ص٢٢٤.
- (٣٣) راجع تقديم الترجمة للكتاب في: جيمس فريزر: الفولكلور في العهد القديم "التوراة"، (جزأين)، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص٣-٢١.
- (٣٤) المرجع السابق، ص٢٠.
- (٣٥) المرجع السابق، ص٢٦، ٢٧.



# كتابات نبيلة إبراهيم



## ببليوجرافيا وملاحظات

سامى سليمان أحمد

صُغِّت هذه الكتابات في أربعة أقسام، وهي: الكتب، وفصول في كتب، والكتب المترجمة، ومقالات الدوريات. ومن الضروري الإشارة إلى أن مواد القسم الثالث ليست كاملة، وهي في حاجة إلى مزيد من المراجعة والإضافات.

### أولاً: الكتب:

- أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٦.
- سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة مقارنة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨.
- قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٣.
- الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مكتبة القاهرة، القاهرة، ١٩٧٣.
- نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، النادي الأدبي، الرياض، ١٩٨٠.
- البطولة في القصص الشعبي، سلسلة كتائبك، دار المعارف، ١٩٧٧.
- الأسطورة، الموسوعة الصغيرة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٩.
- من نماذج البطولة الشعبية في الوعي العربي، ندوة الثقافة والعلوم، دبي، ١٩٩٣.
- فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٠.
- البطولات العربية والذاكرة التاريخية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٥.
- المقومات الجمالية للتعبير الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦.
- سفير القلماوي: الأستاذة، رائدة، الناقدة، الأدبية، سلسلة نقاد الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

### ثانياً: فصول في كتب:

- الوعي العربي ونموذج البطل، ضمن كتاب الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والاختلاف، إشراف عبد المنعم تليمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٧. (أعادت نشره في كتابها "البطولات العربية والذاكرة التاريخية" وذلك تحت عنوان "البطل القومي والوعي بحركة التاريخ").

### ثالثاً: الترجمات:

- فريدريش فون دير لاين: الحكاية الخرافية: نشأتها، مضاهج دراستها، فنيته، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥.
- جيمس فريزر: الفولكلور في العهد القديم، جزآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤.
- فريدريش شلر: توراندوت، مسرحية، سلسلة المسرح العالمي، الكويت، ١٩٨٨.
- أ.ل. راتنيل: اللاشي المشترك بين العرب والغرب: أصول الآداب الشعبية الغربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير، ١٩٩٩.

### رابعاً: المقالات<sup>(٣)</sup>

- البدايات الأولى للتأليف القصصي، مجلة الأقلام، بغداد، عدد نوفمبر ١٩٧٥.
- البنائية بين العلم والفلسفة، مجلة الأقلام، بغداد، عدد يناير ١٩٧٨.
- الطائفة الويسيقية في مطلع القصيدة في شعر المتنبي، مجلة الفيل، الرياض، عدد يونيو ١٩٧٩.
- البنائية من أين وإلى أين ؟، فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١ (أعادت نشرها بعنوان "البنائية" في "فن القص: في النظرية والتطبيق").
- مؤتمر الفولكلور والتنمية الاجتماعية، فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل ١٩٨١.
- علم اللغة وعلم الشعر، تأليف رولف كلويغر، فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨٠.
- فكر صلاح عبد الصبور من خلال كتاباته النثرية، فصول، المجلد الثاني، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨١.
- لغة القص في التراث العربي القديم، فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، مارس ١٩٨٢. (أعادت نشرها في "فن القص: في النظرية والتطبيق").
- السيرة النبوية بين التاريخ والأدب الشعبي، عالم الفكر، عدد مارس ١٩٨٢. (أعادت نشرها في كتابها "البطولات العربية والذاكرة التاريخية"، وذلك تحت عنوان "السيرة النبوية والوعي العربي بالتاريخ").
- سيميولوجيا المسرح والدراما، فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث، يونيو ١٩٨٢ (عرض لكتاب كبير إيلام).

- الليالي في الليالي، فصول، المجلد الثاني، العدد الرابع، سبتمبر ١٩٨٢. (أعادت نشرها في "فن القص: في النظرية والتطبيق).
- شعبية شوقي وحافظ، فصول، المجلد الثالث، العدد الثاني، مارس ١٩٨٢ (أعادت نشره في "المقومات الجمالية للتعبير الشعبي").
- عالمية التعبير الشعبي، فصول، المجلد الثالث، العدد الرابع، سبتمبر ١٩٨٣. (أعادت نشره بذات العنوان في "المقومات الجمالية للتعبير الشعبي").
- مستويات لعبة اللغة في القص الروائي، مجلة إبداع، عدد مايو ١٩٨٤.
- القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال، يتضمن حديثاً أجرته مع فولفجانج إيزر وترجمه فؤاد كامل، فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، ديسمبر ١٩٨٤ (أعادت نشره في "فن القص في النظرية والتطبيق").
- قص الحداثة، فصول، المجلد السادس، العدد الرابع، سبتمبر ١٩٨٦ (أعادت نشره في "فن القص في النظرية والتطبيق).
- الإنسان بين الكلمات والأشياء، مجلة ألف، عدد ١٩٨٧. (ص - ص ٢٥ - ٥٢). (أعادت نشرها في "فن القص: في النظرية والتطبيق).
- المفارقة، فصول، المجلد السابع، عدداً إبريل - سبتمبر ١٩٨٧ (أعادت نشرها في "فن القص في النظرية والتطبيق).
- حكاية الجارية تودد قراءة حصارية، فصول، المجلد الثامن، العددان ١ و ٢، مايو ١٩٨٩ (أعادت نشرها في "فن القص في النظرية والتطبيق).
- خصوصية التشكيل الجمالي للمكان في قصص طه حسين، فصول، المجلد التاسع، العددان ٢٠١ و ٢٠٢، أكتوبر ١٩٩٠ (أعادت نشرها في "فن القص في النظرية والتطبيق).
- خصوصيات الإبداع الشعبي، فصول، المجلد العاشر، العددان ٤٠٣ و ٤٠٤، يناير ١٩٩٢ (أعادت نشره في "المقومات الجمالية للتعبير الشعبي").

#### الملاحظات:

١ - تكشف هذه القائمة عن حركة الإنتاج النقدي الذي قدمته نبيلة إبراهيم على مدى يجاوز نصف قرن؛ قد بدأت برسالتها للماجستير والتي قدمتها، بإشراف الأستاذة الدكتور سهير القلماوي، إلى كلية الآداب بجامعة القاهرة في عام ١٩٥٤، والتي حملت عنوان "روميات المتنبي: حلقة من الصلات الأدبية بين العرب والروم"<sup>(١)</sup>، وفي أثناء عملها في رسالتها للماجستير أخذت تبين أن "روميات المتنبي" ليست إلا حلقة من حلقات العلاقات المتعددة بين العرب والروم"<sup>(٢)</sup>، فكان أن توقفت في رسالتها للدكتوراه عند "سيرة الأسيرة ذات الهمة" فدرستها دراسة مقارنة مع "ملحمة ديجينيس" وقدمت رسالتها إلى جامعة "توبنجن" بألمانيا الغربية "سابقاً"، وهذا التحول دال ذو دلالتين؛ أولاًهما أن نبيلة إبراهيم بدأت حياتها الأكاديمية بدراسة الأدب العربي الوسيط ثم انتقلت إلى دراسة الأدب الشعبي، ولعلها كانت في هذا تحاكي أستاذتها سهير القلماوي. وثانيتهما أنه بداية من دراستها سيرة الأسيرة ذات

الهمة كان البعد المقارن واحداً من الأبعاد المتعددة في عديد من دراساتنا الأدبية والتفنية سواء كان مجالها الأدب الشعبي أو الأدب الرسمي.

٢ - كانت الترجمة واحدة من الإسهامات العلمية لنبيهة إبراهيم، وقد قدمت ترجمات عن الألمانية والإنجليزية، ومن البين أن الترجمات الأربع التي قدمتها في اثنتين منها نزوعاً بين إلى تقديم الكتابات الأساسية في ميادينها، فكتاب "الحكاية الخرافية" واحد من الأعمال الأساسية في مجال دراسة الحكاية الخرافية وتصنيفها ووضع مناهج تحليلها. أما كتاب "الفولكلور في العهد القديم" لجيمس فريزر فهو ذو أهمية بالغة في الدراسات الفولكلورية. أما ترجمتها كتاب "الماضي المشترك" فهو بمثابة دال على توالي اهتمامها بالبعد المقارن في دراسات الأدب الشعبي والعلاقات بين الثقافات المختلفة.

٣- من مراجعة دراساتنا في الأدب الشعبي يتضح أن نبيهة إبراهيم وجهت الجانب الأساسي من عملها إلى مجال دراسة أشكال القص الشعبي بداية من السيرة والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية وغيرها، على حين غاب عن دراساتنا تناول الأشكال الشعرية الشعبية. وكان يتجاوب مع عنايتها بالقص الشعبي اهتمامها بالبين بفكرة البطولة ومفاهيمها المتعددة في القصص الشعبي بأشكاله المختلفة، ذلك الاهتمام الذي بدأ مع دراستها "سيرة الأميرة ذات الهمة" وتواصل في "البطولة في القصص الشعبي" و"البطولات العربية والذاكرة التاريخية".

٤- لنبيهة إبراهيم إسهامات أخرى متعددة تشتمل على عدد من البحوث التي قدمت إلى مؤتمرات علمية وندوات ولم تُنشر، وكذلك عدد من المقالات المنشورة ببعض الدوريات الثقافية العامة كمجلة "سطور"، وفي الدوريات كجريدة الأهرام، وفي مطبوعات الجمعية المصرية للنقد الأدبي، وفي جريدة أخبار الأدب التي نشرت فيها مؤخراً دراسة عن "ألف ليلة وليلة" وتحقيق محسن مهدي لها. وثمة حاجة لإضافة كل تلك الإسهامات إلى هذه الببليوجرافيا.

الهوامش:

(١) ألدنا في رصد عدد من المقالات من كتاب عبد السلام المسدي: مراجع النقد الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس ١٩٨٩، ص - ص ٢٨٦-٢٨٧.

(٢) انظر: ببليوجرافيا الرسائل العلمية في الجامعات المصرية منذ إنشائها حتى نهاية القرن العشرين: الأدب العربي والهلافة والنقد، تصنيف ودراسة محمد أبو المجد، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٢٠٦.

(٣) انظر مقدمة كتابها سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة مقارنة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨.

---

#### الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالاً - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٧٥ درهما - سلطنة عمان ٣ ريالات - العراق ديناران - لبنان ٦٠٠٠ ليرة - البحرين ديناران - الجمهورية اليمنية ٥٠٠ ريال - الأردن ديناران - قطر ١٥ ريالاً - غزة / القدس دولار - تونس ٥,٢٠٠ ديناران - الإمارات ١٥ درهما - السودان ٥٠ جنيهها - الجزائر ١٥ ديناراً - ليبيا ديناران - دبي / أبو ظبي ٣٠ درهما .

#### • الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٠ جنيهها + مصاريف البريد ١٠ جنيهات ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

#### • الاشتراكات من الخارج :

عن سنة ( أربعة أعداد ) ٢٠ دولاراً للأفراد - ٣٠ دولاراً للهيئات - مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ١٠ دولارات ) ( أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً )  
السعر : عشرة جنيهات .

#### ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل - رملة بولاق - القاهرة. ج.م.ع.  
تلفون : ٥٧٩٩٦٣٥ - ٥٧٧٥٠٠٠ - ٥٧٧٥١٠٩ - ٥٧٧٥٢٢٨ . فاكس : ٥٧٥١٢١٣ - ٥٧٩٩٦٣٥  
الإعلانات : يتلقى عليها مع إدارة المجلة.

---

البريد الإلكتروني: [fossoul2002@hotmail.com](mailto:fossoul2002@hotmail.com)  
[fossoul2002@yahoo.com](mailto:fossoul2002@yahoo.com)

---

مطابع  
الهيئة المصرية العامة للكتاب





الهيئة المصرية العامة للكتاب

عشرة جنيهات